
THE TRUSTEES OF THE PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 1878

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

DEUXIÈME ANNÉE
1896

BUREAUX

15, rue Stanislas, 15
(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

DEUXIÈME ANNÉE
1896

BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

2e Année | No 1 | Janvier 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	2, *Rue François-Miron*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'Oratorio (suite) . . . . Michel Brenet.
Essai sur l'interprétation du chant grégorien . . . . Dom J. Parisot.
Étude palestrinienne. Ch. Bordes.
Nos Concours. . . . . L'abbé Perruchot.
Mois musical . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : *Ego sum panis vivus* (à 3 voix égales) . . . . L'abbé C. Boyer.

L'ORATORIO

(Suite)



E musicien voyageur ne nomme aucun des « plus suffisants compositeurs » dont il admirait ainsi les « histoires sacrées ». Domenico Mazzocchi était peut-être du nombre, avec sa *Marie-Madeleine;* peut-être aussi Giacomo Carissimi, avec l'admirable série de ses oratorios.

Raconter la biographie de ce maître, un des plus grands de l'Italie, n'est pas chose qui entraîne à de longs discours; ce que l'on en sait à peu près se réduit à quatre lignes : il était né à Marino, près Rome, en 1604; il fut d'abord maître de chapelle à Assise, et, depuis 1628 jusqu'à sa mort, en 1674, à Saint-Apollinaire (Collège Germanique), à Rome; il devint, sans sortir de ce poste modeste, célèbre dans toute l'Europe par ses compositions.

De son vivant, il ne fit imprimer, semble-t-il, qu'un livre de messes et de motets, et un autre d'airs profanes. C'est par de nombreuses copies, dont aucune ne paraît autographe, que se sont répandues et conservées, non sans variantes et confusions, la plupart de ses œuvres, et en particulier ses ora-

torios. L'un de ces manuscrits [1] divise en deux genres ces dernières compositions : les *Oratoires* et les *Histoires;* la première catégorie comprenant les morceaux soit de moindre importance, soit de caractère plus rapproché du motet ou de la cantate, et la seconde renfermant seulement *Jonas, Jephté, Balthazar, Ézéchias,* « histoires du vieil Testament », comme les appelait Maugars. Pour les écrire, Carissimi n'avait point recours aux poètes italiens : il détachait de la Vulgate un épisode dont il distribuait les versets, modifiés ou non, entre un récitant *(historicus),* un nombre de chanteurs égal à celui des interlocuteurs de l'action, et un chœur. Ce plan général procédait directement de la *Passion* liturgique, telle que, l'un des derniers, Vittoria l'avait traitée pour la chapelle pontificale. Le matériel musical mis en œuvre par Carissimi était d'une grande simplicité ; quelques-uns de ses oratorios les plus considérables ne comprenaient avec les voix que la partie de basse continue, non chiffrée, pour l'orgue ; en d'autres figuraient deux parties de violon, qui exécutaient avec l'orgue les symphonies initiales et de très courts épisodes entre les morceaux de chant.

Les plus grands génies sont quelquefois mauvais juges de ce qui ne répond pas à leurs propres théories. Berlioz, qui ne trouvait pas assez de trombones dans le *Requiem* de Mozart, eût méprisé Carissimi, comme il faisait d'ailleurs des fugues de Jean-Sébastien Bach et de l'art palestrinien ; et cependant, après les splendides déchaînements sonores du *Tuba mirum* de Berlioz, les simples et robustes accents du vieux maître romain nous pénètrent encore d'une émotion moins soudaine et moins violente, sans doute, mais peut-être plus profonde, plus persuasive, et en tout cas plus religieuse. La tempête de *Jonas* est, à ce point de vue, caractéristique du style de Carissimi ; il ne songe pas à peindre ce que l'homme *voit,* mais ce qu'il *sent* ; non la mer et les vents déchaînés, mais la terreur qui étreint des âmes accablées sous la menace de la colère de Dieu ; et les voix, par leurs réponses entrecoupées, pressées, entassées, semblent se serrer les unes contre les autres, tremblantes à l'approche du naufrage et de la mort. Ailleurs, un accent amer de douleur humaine s'unit à un souffle vraiment biblique de résignation à la volonté divine, pour élever au sommet de la beauté musicale les plaintes de la fille de Jephté. Puis, dans *Balthasar,* les paroles fatales : Mané ! Thécel ! Pharès ! ressortent avec une extraordinaire solennité, et par la seule force de la déclamation vocale, de l'ensemble des récits et des chœurs. Par cette simplicité de moyens, qui atteint sans effort à l'expression des sentiments de l'âme, les créations de Carissimi, dans le genre de l'oratorio, font songer à ces grandioses débris de la sculpture égyptienne, où la main de l'artiste, abrégeant les contours, dédaignant les détails, traduisait la pensée par les attitudes, et semblait imprimer au front de ses statues le tranquille défi des siècles [2].

1. Une copie française du XVIIe siècle, achetée par M. Chrysander à la vente de la collection Farrenc, à Paris, et déposée par lui à la Bibliothèque de Hambourg.

2. Quatre oratorios de Carissimi ont été publiés en partition par M. Chrysander : *Jephté, Judicium Salomonis; Baltazar, Jonas,* un vol. in-8°. *Jephté* a été réimprimé depuis par Faisst, avec traduction allemande. — La *Plainte des damnés* (Turbabuntur impii), insérée en 1675 dans une seconde édition des messes de Carissimi, figure dans la collection de morceaux de chant de Rochlitz et (fragment) dans Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik. — Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale contient en outre *Job, Ezéchias,*

*
* *

La fusion très lente des formes musicales de la *Passion* liturgique avec celles de la chanson morale et du « concert sacré » amena en Allemagne l'éclosion de l'oratorio. Mais tandis qu'à Rome le nouveau venu avait fait, sous l'aspect dramatique, ses débuts dans le monde, dans les contrées germaniques l'introduction tardive de l'opéra succéda aux ébauches de l'oratorio, au lieu de les précéder. Si l'on met de côté la célèbre comédie latine anonyme, *Philothea*, jouée à Munich en 1643, proche parente par son sujet de *l'Anima e corpo* ou de la *Vita humana*, et comme eux mêlée de musique, on peut dire que le plus ancien opéra allemand sur un sujet sacré fut en même temps le premier ouvrage lyrique représenté en Allemagne sur un théâtre public; en effet, l'inauguration de l'Opéra de Hambourg se fit en 1678 par une longue pièce intitulée : « L'homme créé, déchu et jugé »; l'auteur du livret prenait bravement l'histoire du monde à son origine, et choisissait pour acteurs Adam, Ève, Lucifer, Bélial, le Serpent, la Justice, la Miséricorde, le Sauveur et Jéhovah lui-même, en leur adjoignant des chœurs d'anges et de démons; la musique, comprenant trente-huit morceaux, était de Theile. Dans les spectacles suivants, on fit alterner sans parti pris les drames religieux avec les pièces mythologiques ou les actions empruntées à l'histoire des empereurs romains. En 1681, se joua *la Nativité*, précédée d'un prologue païen et mêlée de scènes comiques; puis vinrent *Sainte Eugénie*, en 1688, et *Caïn et Abel*, en 1689, tous deux de Postel, pour les paroles, et Fortsch, pour la musique; un peu plus tard, parmi les opéras de Reinhold Keiser, *Salomon* (1703) et *Nabuchodonosor* (1704), — le tout n'ayant de commun avec l'oratorio que le caractère des sujets traités.

Près de soixante ans auparavant, vers 1644, un poète nurembergeois, Johann Klaj, avait imaginé de réciter dans l'église Saint-Sebald des espèces de scènes lyriques ou de tragédies sans acteurs, entremêlées de chants, et destinées à « animer, par le moyen esthétique de la musique, l'uniformité du culte protestant ». Il écrivit et déclama ainsi toute une série de pièces : *Hérode, la Nativité, le Christ souffrant, le Combat de l'ange avec le dragon;* les unes contenaient des strophes chantées par un seul personnage : dans *la Nativité*, un solo pour la Vierge Marie, accompagné par trois violes et un luth; — certains autres poèmes étaient coupés de chœurs, à l'instar des tragédies grecques. Toute cette musique est perdue; selon toute vraisemblance, elle avait pour auteur ordinaire l'organiste de Saint-Sebald, Sigismond Staden, dont quelques autres ouvrages ont survécu. Ce qui se passait alors à Nuremberg ne semble point avoir été alors un fait isolé en Allemagne, ni particulier au culte protestant. On a retrouvé à Breslau le manuscrit d'une œuvre de Daniel Bollius, dédiée à l'archevêque de Mayence : *Repræsentatio harmonica Conceptionis et Nativitatis S. Joannis Baptistæ... juxta sanctum J.C. Evangelium secundum Lucam... composita modo pathetico sive recitativo.* La division de l'œuvre en deux actes et prologue semblerait indiquer une

Abraham et Isaac et *Historia Divitis* (le mauvais riche). Celui de Hambourg, *Diluvium universale, Felicitas beatorum, Martyres, Judicium* (le Jugement dernier). — Il y a des doutes sérieux sur l'authenticité de *David et Jonathas*, et même du *Jugement de Salomon*.

destination théâtrale, que contredit l'emploi du texte évangélique; au prologue figure Isaïe, et, dans le corps de l'action, saint Luc (comme récitant), l'archange Gabriel, Zacharie, Élisabeth, la Vierge Marie et saint Jean-Baptiste; un chœur et un orchestre où plusieurs instruments s'ajoutent à la basse continue pour exécuter diverses « symphonies », complètent la partition de cet ouvrage considérable.

* * *

Un nom illustre, celui de Henri Schütz, domine toute cette histoire des origines de l'oratorio en Allemagne. Né à Kostritz, en Saxe, le 8 octobre 1585, il fut à Venise l'élève de Giovanni Gabrieli, et revint en 1614 dans son pays natal, pour y recevoir bientôt et y conserver jusqu'à sa mort (6 novembre 1672) le titre et les fonctions de maître de chapelle de la cour, à Dresde.

Replacé depuis peu d'années, par une magnifique édition de ses œuvres complètes, au premier rang des gloires musicales de l'Allemagne, Henri Schütz a cessé d'être considéré comme un de ces précurseurs respectables, que les érudits seuls sont à peu près obligés de connaître : il est redevenu un artiste vivant.

Nous avons à dessein laissé en dehors de cette étude les compositions de la *Passion*, dont le rôle liturgique et la forme particulière ont fait, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, un genre spécial; il nous faut cependant rappeler ici que Schütz, au commencement de sa carrière, écrivit une série complète des *Passions* d'après les quatre évangélistes, et y ajouta une *Résurrection*. Le même plan musical lui servit pour une composition des *Sept paroles de Jésus-Christ*, et aussi, semble-t-il, pour l'oratorio de *la Nativité*, dont la partie de l'évangéliste, ou récitant, a seule été retrouvée. Dans maintes pièces insérées, soit dans ses *Cantiones sacræ*, soit dans ses « Petits concerts sacrés » en langue allemande, soit principalement dans la troisième partie de ses *Symphoniæ sacræ* (1650), le choix des sujets (dialogue de l'enfant Jésus enseignant dans le temple, conversion de saint Paul, versets des Évangiles ou du Cantique des cantiques), la disposition des voix (narration récitée, dialogues), le style de la composition (accentuation pathétique, sinon réellement dramatique, des textes, variété expressive des rythmes, des thèmes, des harmonies, introduction partielle du coloris instrumental), tout montre Schütz entrant plus ou moins avant, mais d'une façon toujours géniale, dans la voie de l'oratorio.

Plusieurs artistes allemands de moindre importance et de moindre renom y paraissent à ses côtés. Ce sont Andreas Hammerschmidt, avec ses deux livres de « Dialogues (allemands) sur les Évangiles », à 4, 5, 6 et 7 voix avec basse continue et divers instruments, publiés en 1655 et 1656; Wolfgang Briegel, auteur de plusieurs recueils analogues, datés de 1660 à 1680; Augustin Pfleger, qui place un curieux « dialogue à trois », Adam, Ève et le Serpent, suivi d'un chœur, à la fin de son livre de psaumes et motets latins, de 1661 ; toutes œuvres dont il serait plus facile d'augmenter la liste que de décrire les mérites, puisque la rareté des exemplaires les rend, comme un grand nombre de productions du même temps, difficilement accessibles aux historiens, et complètement inabordables au public. Leur sèche énumération n'est pas inutile, cependant, si l'on veut indiquer l'extension de l'oratorio dans les églises allemandes, catholiques ou luthériennes.

Son usage était devenu général au début du XVIIIe siècle. Mattheson, en 1717, parlant des auditions musicales de la cathédrale de Hambourg, prenait soin d'ajouter : « Il ne faut pas croire que ce soient des morceaux d'église ordinaires; tout est traité dramatiquement, et avec autant d'étendue qu'un acte entier d'opéra. Les partitions ont vingt, trente feuillets et davantage... » Lui-même composait pour les « musiques du soir » de l'église de Lubeck toute une série d'oratorios bibliques : *Gédéon, Jephté, Daniel, Jéroboam, Joseph,* tellement développés qu'on en divisait l'exécution entre quatre dimanches consécutifs. — Retenons bien que ces œuvres restaient distinctes, par la forme autant que par le fond, des *Passions* et même des oratorios de Noël, qui avaient une destination immuable dans le déroulement de l'année liturgique. En s'éloignant ainsi à la fois des « morceaux d'église ordinaires » et des *Passions* strictement liturgiques, ces oratorios se rapprochaient de plus en plus du style de l'opéra, vers lequel l'art musical tout entier semblait alors porté par un mouvement irrésistible. L'Italie sur ce point avait montré le chemin aux autres écoles, et les avait entraînées d'autant plus puissamment, que par ses merveilleux chanteurs elle commençait alors à régner sur presque toute l'Europe.

* * *

Après Carissimi, les maîtres italiens, servis ou asservis par les virtuoses auxquels, dans l'église comme au théâtre, était confié le succès de leurs œuvres, avaient introduit dans l'oratorio des beautés d'un genre nouveau, qu'il faut à notre raison un effort pour reconnaître, parce qu'elles deviennent étrangères au caractère des textes auxquels elles s'associent.

Les livrets italiens prenant définitivement le pas sur les fragments latins de l'Ancien ou du Nouveau Testament, l'oratorio brisa toute attache avec les modèles de Carissimi, pour renouer plutôt la tradition du *Santo Alessio* et de ses équivalents. Les proportions de chaque partition s'accrurent; on supprima l'*historicus* ou récitant pour disposer en action le sujet choisi; en même temps les maîtres firent appel aux ressources descriptives de l'instrumentation, et dans la coupe des morceaux ils s'abandonnèrent sans scrupules à toutes les formules conventionnelles de l'opéra; le chœur disparut, comme le récitant, devant la prépondérance croissante des virtuoses du chant.

La liste des œuvres qui se succédèrent ainsi serait longue et fastidieuse, depuis la *Santa Radegonda,* d'Ariosti (1694), la *Maddalena,* de G.-M. Bononcini (1701), ou le *Sacrifizio d'Isacco,* de Ziani, jusqu'aux oratorios que vers 1720 Caldara écrivait à la douzaine. Alessandro Scarlatti en a laissé sept et une *Passion.* Ouvrons sa partition de *Santa Teodosia,* qui date de 1705, et nous mesurerons la distance parcourue depuis Carissimi; plus de récitant, plus de chœur; une succession d'airs, de duos, de merveilleuse facture vocale; un accompagnement d'orchestre à quatre parties, au lieu de la sévère basse continue; admirable musique italienne de concert, faite pour entraîner et charmer doucement l'oreille, lyrique dans son sentiment, symétrique dans ses formules, inépuisable dans ses mélodies, harmonieuse dans sa sonorité, appropriée à toutes les coquetteries du chant orné : et contre laquelle pourtant se raidit en nous une secrète antipathie, parce que sa beauté vide s'adapte trop souvent comme un masque menteur aux pensées qu'elle exprime, parce

qu'elle n'a point d'écho durable dans nos âmes, et qu'elle n'y remue profondément ni le sentiment divin, ni les émotions humaines.

MICHEL BRENET.

(A suivre.)



ESSAI SUR L'INTERPRÉTATION DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

Deuxième article

L'étude des nombreux travaux publiés depuis environ trente ans sur la musique médiévale n'est pas sans réserver quelque surprise au lecteur impartial.

Dans cette longue série de traités, de revues, de discours, d'articles divers, ce qui cause notre admiration n'est nullement de voir soit les théoriciens, soit les praticiens du chant ecclésiastique divisés sur des questions accessoires ou même sur des points importants. L'esprit humain est inégal, et, comme l'a dit La Bruyère, il souffre des accroissements et des diminutions. Telle est en effet notre condition, que nous ne pénétrons pas toujours avec la même vivacité et la même profondeur les conséquences des principes, ou que nous n'arrivons pas à comprendre à la fois un assez grand nombre de ces principes sans les confondre entre eux. En outre, dans le cas particulier, le terrain sur lequel s'opèrent les recherches archéologiques relatives au chant d'église n'est pas, pour le plus grand nombre des travailleurs, tellement net qu'on puisse se promettre de voir toutes les intelligences se réunir d'un coup dans la reconnaissance et l'acceptation de la vérité. Aussi ne pouvons-nous être surpris de constater des divergences entre les savants voués à la poursuite d'un même but.

Il est vrai que ces différences d'opinion entre spécialistes doivent être réduites à leur juste valeur; et, à y bien regarder, rien ne fait désespérer de voir un jour, dans le domaine du plain-chant, la lumière de la vérité briller de son plein éclat.

Quoi qu'il en soit, le sujet de notre étonnement, dans cet examen des textes, a été bien plutôt de rencontrer, à côté des travaux d'hommes vraiment compétents, préparés par de sérieuses études, éprouvés par une longue pratique, d'autres œuvres, en petit nombre, présentant, sans l'appui d'arguments nouveaux, des théories déjà réfutées, et battant en brèche trop légèrement de graves doctrines, contre lesquelles il semble qu'on ne devrait élever la voix qu'avec beaucoup de réserve, et moyennant la double condition de posséder une certaine autorité scientifique et artistique et de n'être mû par aucune préoccupation, si ce n'est celle des intérêts de la science.

A des tentatives de cette sorte, il convient d'opposer la conduite des maîtres jouissant dans le monde musical d'une autorité non contestée.

« Pour connaître réellement quelque chose au plain-chant, écrivait naguère M. C. Saint-Saëns, il ne suffit pas de le pratiquer; ce serait une étude de toute la vie... » — « A moins d'en faire une spécialité, une étude approfondie, qui demande des années de travail, on ne peut avoir en pareille matière aucune compétence. Je m'intéresse aux travaux qu'on fait sur le plain-chant et je

m'efforce d'en faire mon profit, comptant ma propre opinion pour peu de chose ou même pour rien. »

Nous sommes heureux de pouvoir citer ici ce témoignage, qui est à la fois la condamnation de certains adversaires téméraires de la théorie grégorienne, et l'encouragement des travailleurs qui abordent l'étude sérieuse de cette question.

* * *

Si l'on peut, dans l'étude des mélodies grégoriennes, faire bon marché des systèmes qui n'ont pas leur fondement dans les principes propres à cette espèce de chant, par contre, le musicien grégorien devra connaître et observer les inéluctables règles que le goût naturel et le bon sens ont posées et étendues à toutes les manifestations de l'art musical, ainsi que les lois particulières qui régissent le chant grégorien, et dont la preuve se tire de la nature même de ces mélodies. Et en revendiquant, dans l'exécution de ces chants, la part d'interprétation de l'artiste, nous entendons dire l'artiste respectueux, avant tout, de ces règles, telles que Dom Pothier les a indiquées.

Ce qui fait la force de l'enseignement grégorien de Dom Pothier, ce qui donnera à ses découvertes le privilège de survivre aux systèmes de ses contradicteurs, c'est que, dégagée de toute idée préconçue, sa théorie s'est présentée dans la simplicité et le naturel qui font le charme de toute chose vraie; c'est que, jouissant du caractère posé précédemment comme étant celui des œuvres durables du génie humain, elle s'impose sans violence, par la seule force de l'évidence, à tout esprit large et indépendant, qui ne raisonne ni ne théorise d'après une conception faite à l'avance.

Parmi ces théories particulières, que l'on doit rejeter comme contraires à ce que Gounod appelait la « probité musicale », il en est trois que nous voulons mentionner dans cet article.

La première est celle de l'*inexpression*. On a prôné l'usage d'instruments tels que l'orgue inexpressif, lequel, en ne permettant que l'accouplement plus ou moins ingénieux des sons, revêt par là une sonorité toujours égale, et demeure incapable de produire des nuances et des effets. Pour se convaincre du mal fondé de cette thèse, il suffit de se demander qu'est-ce qui donne aux violons et aux violoncelles leur supériorité sur les autres parties de l'orchestre. Retrouvant dans l'ensemble ce qui leur manque dans le jeu isolé, le moyen de fournir une harmonie complète, les violes rendent, par leur sonorité fine et pénétrante, les plus merveilleux effets; elles émeuvent, elles touchent parce qu'elles paraissent sentir et vivre la mélodie qu'elles expriment. Prétendrait-on donner quelque supériorité à ces instruments en leur enlevant la puissance d'expression qui les caractérise? Non, sans doute. Et de là nous conclurons qu'il n'est pas plus intelligent de chercher à chanter ou parler sans inflexion de voix d'aucune sorte. C'est faire violence à la nature, pour donner, au lieu d'un produit artistique, un résultat insipide, et priver délibérément l'organe vocal, comme l'instrument de musique, de ce qui constitue sa valeur esthétique.

Un pareil manque de sens a égaré ceux qui ont voulu faire, des lois générales et particulières de l'art musical, une chose de *convention*. Seul le goût du système, la recherche de l'artificiel et du factice, l'amour de la règle pour la règle, ont pu enfanter ce principe, que les lois régissant la musique sont des

lois conventionnelles, inventées de toutes pièces par quelques théoriciens, au lieu qu'elles ont leur raison d'être dans la nature même de la musique. C'est ce que nous croyons avoir suffisamment montré en énonçant que le texte grégorien devait être interprété musicalement, selon les principes communs à toutes les branches de l'art.

A ce sujet, il importe d'examiner si le principe de la *mensuration* et la théorie de la notation proportionnelle, qui en découle, font partie de ces lois générales qui s'imposent à l'art musical dans toutes ses manifestations.

Une simple expérience nous convainc du contraire. Nous pouvons nous figurer et réaliser une mélodie non contenue dans les limites d'une mensuration rigoureuse. De prime abord, un thème de cette espèce semblera étrange; mais, proclamer antinaturelles ces sortes de mélopées, ce serait, croyons-nous, trop précipiter le jugement. On oublie trop facilement cet axiome, que l'habitude est une seconde nature, et l'on est porté à estimer contraire à la nature des choses ce qui est simplement en dehors de nos habitudes et des principes de notre éducation musicale.

Si le rythme mesuré est devenu une partie intégrante de la composition moderne, il faut bien considérer que souvent les auteurs savent s'affranchir de sa rigoureuse contrainte. Lorsque les paroles doivent arriver sans peine aux oreilles des auditeurs, que la musique reprend son rôle secondaire et n'est plus qu'un accessoire, on voit les rythmes binaires et ternaires se mélanger irrégulièrement; il arrive même que la mélodie se développe en toute liberté, étant alors vraiment, comme le langage en prose, *lege soluta;* tel le récitatif, qui s'est fait une si large place dans les compositions musicales de notre temps. Et l'on s'y soumet; nous apprécions ce retour irrégulier des temps forts et des temps faibles, tout contraire qu'il puisse être aux habitudes antérieures, sans songer à le regarder comme une monstruosité contre nature, non plus qu'à *retoucher* ces récitatifs pour les ramener au système de la mesure régulière.

Les analogies qu'a la parole chantée avec le langage parlé ont conduit les maîtres de la science grégorienne à comparer la mélodie mesurée et le récitatif libre l'une au langage versifié, l'autre à la simple parole. Or, il ne viendrait à l'esprit de personne que la prose, pour être, selon les préceptes des grammairiens latins, « proportionnée » et « nombreuse », dût être mesurée à la façon des vers. Pour distinguer l'un de l'autre, disait l'Orateur romain, il suffit d'avoir une oreille humaine. Et nul de nos écoliers n'ajouterait créance aux détracteurs de Cicéron, qui, faute d'avoir compris ses préceptes, l'accusaient d'avoir voulu introduire dans la prose les mètres de la poésie. Ce fait, rapporté par Quintilien (*Institution oratoire,* l. IX, c. 4. Éd. Panckoucke, t. IV, pp. 348, 350), nous permet de comprendre comment on a pu tenir pour partisans de la mesure dans le plain-chant les musiciens du moyen âge, dont on alléguait des textes mal interprétés.

Pour nous, repoussant cette confusion, nous croyons que, comme par la mesure métrique les vers se distinguent de la prose, ainsi, par son assujettissement au rythme mesuré, la musique moderne se sépare de l'art ancien.

Sans aucun doute nous reconnaissons que la mesure musicale est un genre de beauté, un moyen d'expression et une source d'effets; mais encore nous permettra-t-on de soutenir qu'avec le goût de la musique mesurée on peut

concilier le goût du rythme libre et naturel, non entravé par la rigueur de cet élément de la mensuration, que M. Bourgault-Ducoudray appelle à bon droit l' « infirmité de la musique » ; peut-être aussi voudra-t-on bien admettre que, ce que le récitatif musical des œuvres modernes produit dans de certaines conditions, le chant grégorien le réalise habituellement et en fait son caractère propre [1]. C'est pourquoi, si nous revendiquons pour la mélodie grégorienne la proportion et le nombre, nous sommes loin de vouloir réclamer la mesure. L'adaptation de celle-ci au chant médiéval n'aboutit qu'à le défigurer et lui enlever, selon le mot de M. A. Bruneau, « sa libre primitivité d'expression ». La théorie de la mensuration nous semble devenir, dès qu'on l'applique aux mélodies du plain-chant, un de ces systèmes particuliers qui, ne se déduisant pas de la nature même de cette espèce de musique, doivent être laissés de côté.

*
* *

Une dernière réflexion pourra, en quelque manière, expliquer pourquoi la thèse du rythme libre trouve des contradicteurs.

Ce développement de la mélodie, ainsi affranchie du poids de la mesure, rend l'expression artistique plus immatérielle et fait que, parlant toujours aux sens, elle les impressionne cependant d'une façon plus haute. En conséquence, ce genre de mélopée répond à un idéal plus noble et plus relevé, dont la conception s'atteindra par là même moins aisément. On sait, du reste, que les manifestations musicales sont si variées qu'elles peuvent s'adapter aux besoins des diverses classes d'êtres humains, et l'on constate sans peine la différence qui règne dans la façon dont nous percevons les impressions artistiques suivant le degré de culture que l'éducation, le travail et les milieux nous ont donné. Alors que l'instinctif pur aimera par-dessus tout la chansonnette ou l'air de danse de rythme facile, en s'élevant parfois jusqu'à la musique militaire, ceux qui appartiennent à une condition un peu supérieure trouveront leur idéal à l'opéra comique ou dans cette musique qu'on a baptisée de l'appellation de « genre français ». Un artiste, au contraire, dont le centre intellectuel musical est plus amplement développé, se révoltera contre la sensation qu'il éprouve dans de tels milieux musicaux, et trouvera sa jouissance à l'audition et l'interprétation des œuvres savantes, la symphonie, l'opéra wagnérien, que l'individu de condition inférieure n'apprécie point, parce que, faute de les comprendre, il ne peut les suivre, mais dont les beautés les plus fines et les plus élevées pénétreront et posséderont l'âme de l'artiste, et cela d'autant mieux que celui-ci saura joindre à un goût naturel sûr et éprouvé, l'inappréciable avantage du travail de l'analyse et de la composition.

J. Parisot.



ÉTUDE PALESTRINIENNE

On a dit d'abord avec quelque perfidie et l'on répète souvent avec bonne foi que la musique *alla Palestrina* est extrêmement difficile à exécuter pour les

1. Voir D. Pothier, *Les Mélodies grégoriennes*, 1882, c. xiii. Du rythme propre au chant grégorien, p. 179, seqq. Cf. pp. 193, 210.

maîtrises ordinaires, et que d'ailleurs elle est inexpressive, purement scolastique. Nous voudrions répondre à ces deux objections, aussi peu fondées l'une que l'autre, imaginées par les ennemis de la réforme nécessaire et reprises par les ignorants ou les tièdes.

« La musique palestrinienne n'est pas *chantable.* » C'est la critique habituelle. Prenez donc n'importe quel motet palestrinien et feuilletez-le avec nous. Où trouvez-vous l'intonation inattendue, la difficulté d'émission, une phrase qui ne soit pas écrite dans la tessiture normale des voix? C'est à peine si le chanteur novice, qui n'est pas habitué aux modalités grégoriennes, éprouvera quelque surprise à la lecture de certains intervalles. Mais tout chanteur palestrinien n'est-il pas tenu de chanter un peu de plain-chant? D'ailleurs, cette difficulté est rapidement vaincue, et l'on exécute alors avec plaisir ces formules, qui paraissent un peu dures à notre oreille gâtée par la monotonie des modalités harmoniques. Une certaine gêne peut aussi être produite par la fréquence des syncopes, qui paraissent entrer dans la mélodie palestrinienne. Cette difficulté apparente, nous l'avons créée en entravant la musique palestrinienne, en lui imposant la division métrique, la succession systématique des temps forts et faibles de la musique moderne. Autrefois, la mélopée palestrinienne se chantait *alla mente, en mesure* sans doute, puisqu'elle repose sur la succession de notes d'une certaine valeur; mais elle n'était pas coupée par la *barre de mesure,* établissant la succession arbitraire des temps forts et faibles. A cette glorieuse époque, la musique avait encore la liberté rythmique, constituait une pure déclamation lyrique régie par les lois souveraines de l'*accent,* toute voisine du chant grégorien, qui restera toujours le type du chant d'église.

Pour faciliter la lecture, on a inventé la barre de mesure. Elle a le tort d'appeler nécessairement à sa suite le temps fort. De là vient l'apparente difficulté d'émettre une note accentuée ou de plus grande valeur sur un temps prétendu faible ou sur la partie faible du temps. Mais faites abstraction des barres de mesure, chantez une partie de Palestrina *en suivant,* en ne pensant qu'à l'accent, sans le souci de marquer périodiquement le temps, et vous verrez que toute contrainte disparaîtra, que la syncope se fera naturellement sans présenter la difficulté du *contre-temps* moderne.

L'admirable répertoire palestrinien est donc à la portée non seulement des grandes maîtrises de France, mais même des chœurs les plus modestes. On y exécute une musique *dite religieuse,* presque toujours contraire aux prescriptions liturgiques, qui, par ses modulations enharmoniques, son écriture compliquée, est d'une exécution beaucoup plus difficile que la musique des maîtres du xvie siècle.

On croit que la musique *dramatique, mondaine, passionnelle, brillante,* plaît plus sûrement. C'est une autre erreur. Une messe à grand orchestre n'a jamais eu sur les cœurs une action comparable à celle de la Messe du Pape Marcel, que trois siècles ont laissée glorieuse. Chaque jour nous apporte à cet égard de nouvelles preuves très précieuses. Des maîtrises, des petits séminaires, qui exécutaient peu ou point de musique, se sont mis courageusement à l'œuvre, et nous remplirions ces pages des lettres enthousiastes que nous recevons chaque jour. Il est curieux d'y constater que les premiers conquis sont les

chanteurs eux-mêmes. Le chanteur, l'enfant en particulier, en communion directe avec l'œuvre, en sent rapidement le charme pénétrant, et l'éducation du goût se fait d'elle-même. C'est bien un peu contre cette *épuration soudaine du goût* que s'élèvent avec tant d'âpreté certains détracteurs. Après avoir chanté du Palestrina, on ne peut exécuter que du chant grégorien pur ou une musique moderne inspirée de ces deux sources.

*
* *

Reste le second reproche : « La musique polyphone est *inexpressive.* » Prenez la « Missa Brevis » de Palestrina, et veuillez l'étudier à ce point de vue. Cette musique est toute *mélodie,* toute voix y chante librement. Autant dire qu'il n'y a pas d'arbre dans la forêt. Isolez une partie quelconque de la polyphonie, la phrase initiale du *Kyrie* confiée à l'alto, par exemple, accompagnez-la de la plate batterie, chère à certaines chapelles, et vous aurez encore une mélodie digne de plaire à ceux pour lesquels la pauvreté des moyens est une condition de l'enthousiasme. A défaut des fioritures et des fades cadences de la romance, on trouvera à la phrase palestrinienne une certaine majesté, une allure noble, qui la rend « digne d'être chantée dans la maison de Dieu ». La « Missa Brevis » est un trésor de *mélodies chantantes* et *qu'on peut retenir,* point très important pour ceux qui font de la *facilité à être retenue* le critérium de la musique *vraiment mélodique* !

Rien de plus lumineux que ce début du *Gloria,* de plus émouvant que le *Qui tollis,* avec les supplications touchantes du *Deprecationem nostram.* Aucun arrêt inutile, aucune parole du texte répétée ou tronquée, et toute la pièce est d'une proportion parfaite. On cherche vainement les effets ordinaires de la *messe moderne,* les chœurs d'anges avec arpèges sur ces paroles *Gloria in excelsis Deo,* que le célébrant doit seul prononcer; l'inévitable romance du *Qui tollis,* et le *pomposo* obligatoire au *Cum Sancto Spiritu.* A côté de ces fausses beautés, la messe palestrinienne flambe comme la rose du vitrail gothique, où chaque dessin luit dans le merveilleux éclat de l'ensemble. Comparez ce *Sanctus* vraiment céleste aux fanfares avec effets de lointain qui sévissent dans certaines *messes* encore en honneur — et jugez librement : Quel est celui de ces deux arts qui est vraiment *expressif* et religieux?

L'expression de la musique polyphone réside dans deux moyens : *l'accent mélodique* et *l'accent harmonique.*

L'accent mélodique naît du texte même, y trouve son expression musicale. Lisez le motet de Roland de Lassus, *Domine convertere* : peut-on exprimer mieux par un chant ces paroles *salva me*? Quant à l'accent harmonique, il découle de la sensation *extatique,* pour ainsi dire, donnée par la superposition des différentes voix de la polyphonie. Quel recueillement dans ce *Diffusa est gratia,* de Nanini, et quel profond abandon de soi dans le *Jesu dulcis,* de Vittoria ! On a pu adapter quelquefois des paroles liturgiques à une musique profane ou aux chorals allemands — mais on a vainement tenté de séparer la musique palestrinienne de *son texte.* Cette musique purement *latine* et *catholique* n'aurait jamais dû quitter le lutrin de nos églises.

A ce point de vue encore, les auditions que nous avons données de cette musique ont fourni un utile enseignement.

Les fidèles nombreux qui y ont assisté et qui n'avaient jamais entendu la musique palestrinienne, ont été édifiés et ravis par cet art auquel on refuse l'*expression*. Et le peuple, dégagé des préjugés d'école, des routines professionnelles, libre et sincère dans ses impressions, le peuple, qu'en somme il s'agit d'élever et de toucher, est le meilleur juge. Citons à ce propos un passage de la mémorable lettre pastorale sur la *musique religieuse* de S. Ém. le cardinal Sarto, patriarche de Venise, que nous avons reproduite ici en son entier :

« Un autre ennemi de la musique sacrée, c'est le plaisir qui résulte d'un goût dépravé. On ne peut nier, en effet, que les musiques profanes, avec leur peu difficile compréhension, et surtout leurs allures rythmiques, sont d'autant plus agréables qu'est moindre dans l'auditeur la vraie et bonne éducation musicale. Aussi, dit-on, ces musiques plaisent au peuple ; et l'on a le courage d'assurer que si l'on modifiait ou si l'on supprimait ce style dans l'Église, on en diminuerait la fréquence des fidèles aux offices liturgiques. Mais, sans remarquer *que le seul plaisir n'a jamais été un critérium légitime pour juger des choses sacrées,* et qu'il n'y a pas à seconder le peuple dans les choses non bonnes, mais à l'élever, je dirai que l'on abuse trop de ce terme, *le peuple,* lequel, dans le fait, se montre bien plus sérieux et plus pieux que l'on croit d'ordinaire, goûte bien les musiques vraiment sacrées, et ne laisse pas de fréquenter les églises où elles s'exécutent. »

En résumé, la musique palestrinienne, plus facile à chanter que la plupart des œuvres modernes, exprime mieux que toute autre musique figurée le sens divin des textes de l'Église. Elle laisse les moyens grossiers, descriptifs ou dramatiques à un art tout extérieur. Pour elle, le chant est encore une prière. Si le chant grégorien est ce type achevé de la prière chantée, le chant palestrinien est en quelque sorte un *chœur de voix grégoriennes* s'unissant dans les fêtes solennelles pour donner plus de gloire à la louange de Dieu. Comme la liturgie romaine, comme la mélodie grégorienne, comme l'architecture gothique, la musique des maîtres primitifs a pu être pendant deux siècles méconnue, corrompue, proscrite. L'épreuve est terminée, et ce sera un des grands mérites du temps présent d'avoir restauré définitivement ces impérissables formes du culte catholique.

Charles Bordes.



NOS CONCOURS

Le comité s'est réuni pour juger les derniers concours. Une entrée pour orgue a conquis tous les suffrages. Un prix est accordé à M. Henri Gouard, auteur du motet pour le Souverain Pontife mentionné au dernier concours. Il n'est pas accordé de mention.

CONCOURS DE JANVIER

Le concours de janvier aura pour objet **Six Versets d'orgue destinés au Magnificat du 1er mode.**

Les préférences du jury sont assurées à la composition écrite dans la tonalité grégorienne, et qui sera inspirée par le sens du texte qu'elle doit remplacer.

A cause de la doxologie, nous croyons qu'il convient de mettre en musique les strophes impaires.

D'après les règles liturgiques, il est obligatoire de chanter le cantique dans son entier. Pour obéir autant que possible à ces prescriptions et à une coutume en usage notamment dans le Midi de la France, les concurrents pourront ménager au commencement de chaque pièce une *corde de récitation* empruntée à l'harmonie des premiers accords.

Une voix, sans gêner l'organiste, réciterait les paroles que le chœur ne fera pas entendre. Cette particularité n'est pas une condition du concours.

Les manuscrits devront être remis avant le 31 mars prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

A Saint-Gervais. — Le jour de Noël, les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont exécuté, pour la première fois, la messe *Puer natus est nobis* à 4 voix de *Francisco Guerrero.*

Nous extrayons du programme les détails suivants :

« Cette messe, spécialement remise en partition d'après la notation ancienne (Rome, ex typographia Dominici Basæ, MDLXXXII), et publiée dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs (Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais),* est entièrement composée sur la tête du motif initial de l'introït de la messe de Noël. Ecrite dans le premier mode du plain-chant, elle unit un archaïsme charmant à une grande liberté de forme. C'est la première fois peut-être qu'une œuvre de Guerrero est chantée à Paris depuis le XVIe siècle. A cette époque, les maîtres de l'école espagnole étaient célèbres dans nos maîtrises françaises.

« Francisco Guerrero est né à Séville en 1527. Il fut élève de Cristoval Moralès. Il mourut en 1559, après quarante-quatre années d'exercice comme prébendier et maître de chapelle de la sainte Eglise de Séville. Dans la remarquable notice que M. F. Pedrell a consacrée à Guerrero (Fascicule II, Hispaniæ Schola Musica Sacra), nous lisons que le prébendier de Séville fit un voyage en Terre Sainte dont il publia la relation : « Et comme nous tenons pour principale « obligation dans notre charge de composer des *Chanzonetas* et des *Villancicos* en l'honneur de « la naissance de Jésus-Christ, il m'arrivait, chaque fois que je me mettais à composer ces « chanzonetas et que je citais le nom de Bethléem, de sentir grandir mon désir de voir ce lieu « divin, et d'y exécuter ces chants en compagnie des anges et des bergers qui nous enseignèrent « les premiers à célébrer cette sainte solennité. » *(Viaje de Jérusalem.)*

On a entendu au même office l'admirable motet déjà populaire : *O magnum mysterium,* de Vittoria, et, pour la première fois, un gigantesque motet de Schütz : *Hodie Christus natus est,* à 6 voix. Ce motet, par son caractère jubilatoire et solennel à la fois, est bien approprié à la fête du jour sans être très liturgique. Sa structure déjà classique, sa basse continue, annoncent les grands chœurs de Hændel et de Bach. Il est composé en forme de strophes coupées par des *Alleluia* très brillants. La dernière strophe est particulièrement belle. Nous lui préférons de beaucoup le motet séraphique de Nanini sur le même texte, et qu'il était d'usage de chanter à Saint-Gervais autrefois, le jour de Noël.

Les pièces grégoriennes de l'office ont été plus heureusement exécutées que le jour de saint Nicolas. Le graduel notamment et l'alleluia ont été dits très musicalement par les voix d'hommes et d'enfants, sans toutefois atteindre encore la perfection bénédictine. Grâce à ces exécutions, la musicalité des chants grégoriens se dégage pour l'auditeur et rend impossible toute exécution martelée ou mesurée. Les règles de l'*accent* ne sont pas encore assez scrupuleusement rendues, chose si difficile pour des chanteurs qui ne connaissent pas le latin. C'est plus *populaire* que *monacal,* mais certainement très *musical.* Que n'exécute-t-on le chant ainsi dans beaucoup de paroisses ! La chose est possible pour tous les lutrins.

DÉPARTEMENTS

Beaupréau. — M. l'abbé Blanchard, maître de chapelle du petit séminaire, a fait chanter, le jour de Noël, l'*Alma* de Palestrina, l'*Ave verum* de Josquin des Prés, et diverses pièces de chant grégorien.

Les jeunes gens du séminaire s'intéressent vivement à ce genre de musique. Ce premier succès les a encouragés à travailler la messe *O quam gloriosum* de Vittoria, qu'ils feront entendre le jour de Pâques.

Dijon. — A la cathédrale, l'office de la nuit de Noël a été chanté par les élèves du séminaire. Six d'entre eux ont exécuté l'*Invitatoire* et le psaume *Venite exsultemus*. Le chant des leçons du premier nocturne ajoutait un grand charme à cet office, rendu très vivant par une psalmodie heureusement débarrassée de la lourdeur habituelle, condamnée à si juste titre dans un des derniers mandements de Mgr l'Evêque de Dijon.

La maîtrise, encore trop inexpérimentée pour aborder des messes en musique, a rendu, avec toute la perfection qui lui était possible, le chant grégorien des différentes parties de la messe. Au verset alléluiatique, *Dies sanctificatus*, la reprise des dernières paroles par tout le chœur a été d'un effet puissant. Remplacé jadis par un morceau d'orgue, l'*Alleluia* a retrouvé désormais au chœur de la cathédrale la place qui lui est due.

Les vêpres ont été fort solennelles ; la psalmodie y était plus soutenue qu'à matines, et les voix qui semblaient rebelles se sont assouplies. Le psaume *Memento Domine David*, qui en ce jour chante l'avènement de Jésus-Christ, a été interprété avec une ampleur digne du sujet.

Au salut, on a entendu un noël latin du xvie siècle :

Puer nobis nascitur,
Rector angelorum :
In hoc mundo pascitur
Dominus Dominorum.

L'harmonie en a été écrite par M. le chanoine Van Damme, directeur du grand séminaire de Gand.

Dans le *Tantum ergo* qui a précédé la bénédiction, les élèves du séminaire ont montré qu'une exécution artistique pouvait en même temps être très pieuse.

C'est à un ordre d'idées tout différent qu'appartient la musique exécutée à Notre-Dame, pour la même fête. Certes nous sommes tous à la *Schola* admirateurs du grand César Franck, mais tout en rendant justice au génie du maître, à sa profonde science musicale, à ses qualités artistiques supérieures, nous sommes obligés de faire des réserves au point de vue purement liturgique. C'est ainsi que le *Panis angelicus*, une de ses plus pures inspirations — et le meilleur morceau de sa messe, — ne nous paraît, en raison de la façon dont l'accompagnement est conçu, qu'imparfaitement convenir à sa destination. Franck, s'il eût vécu, se serait rallié à nos principes ; nul n'a eu plus que lui les *sentiments religieux*, et le moule seul dans lequel il a fondu son œuvre ne peut être admis par nous. La musique est admirable et souvent profondément pieuse, mais elle n'est pas liturgique. Quant au *Noël* d'Adam, qui n'a que de très lointains rapports avec l'art sacré, sa présence à cette solennité ne s'explique que par la banale facilité de son exécution. La *Semaine religieuse de Dijon*, où nous trouvons le compte rendu de ces solennités, nous apprend que les chanteurs zélés qui ont apporté leur concours à ces séances vont se constituer en une société dite *Cæcilia*. En leur souhaitant bon succès, nous faisons des vœux pour qu'ils s'inspirent des principes liturgiques, qui sont la base même de l'art religieux. L'art grégorien et palestrinien leur réserve des surprises et des joies élevées qu'ils ne soupçonnent pas, s'ils s'essayent et persévèrent quelque peu dans l'exécution de cette musique. A ce prix nous formons des vœux ardents pour la réussite d'une tentative aussi artistique. Ne chantons à l'église que de la *musique d'église*. Le concert spirituel ou les réunions extra-liturgiques sont là pour faire entendre la *musique religieuse* : l'oratorio ou les symphonies sacrées.

Marseille. — La maîtrise de Saint-Joseph a chanté en cette église, le jour de Noël, la *Missa brevis* de Palestrina, le *O magnum mysterium* de Vittoria, le *O sacrum convivium* de Viadana, l'*Alma* de Palestrina, etc. Toutes les pièces de l'office étaient en chant grégorien.

Il n'est pas inutile de rappeler ici que la maîtrise de Saint-Joseph a été une des premières à adopter le chant grégorien en France.

A l'occasion d'un sermon de charité, qui a eu lieu dans la même paroisse, le « Groupe Berlioz », société similaire à celle de Saint-Gervais, a fait entendre, sous la direction de M. Rabatel, la *Cène des Apôtres* de Richard Wagner. Il serait superflu d'insister sur la différence qui sépare l'œuvre de Wagner de la musique purement liturgique ; mais, en dehors de sa valeur musicale, son caractère religieux est réel. Il ne faut pas l'oublier, si Wagner est novateur en ce sens qu'il a rompu avec la vieille rhétorique musicale, il a toutefois, en plus d'un endroit de ses œuvres, prouvé ses connaissances de l'art grégorien et palestrinien par l'emploi qu'il a fait des anciennes tonalités et de leur sentiment esthétique. Peut-être y a-t-il là — aussi bien que dans l'élément chromatique — un vaste champ d'exploration pour les compositeurs de l'avenir.

Millau (Aveyron). — Nous lisons, dans la *Revue religieuse* de Rodez, la très intéressante conférence que M. Froment, le jeune et intelligent maître de chapelle de la cathédrale de Rodez,

vient de faire, à Millau, au collège Saint-Louis-de-Gonzague, et qui a remporté le plus vif succès. Nous voudrions reproduire ici les passages les plus saillants de cette conférence, et aussi celle que M. le chanoine Ginisty a faite à la même séance sur le chant grégorien, et dont nous prive à tort la *Revue religieuse*. Cette dernière conférence était agrémentée de quelques exemples chantés par une schola grégorienne improvisée. L'impression a été considérable, et Millau, la ville la plus vivante et la plus riche du diocèse de Rodez, semble vouloir ne pas rester en arrière sur la ville épiscopale, à qui nous devons déjà tant de salutaires réformes. « Millau, c'est le Midi », dit-on à Rodez, où l'âpreté du climat est redoutable. Millau, c'est le soleil et les belles voix que réchauffe le soleil; Rodez, c'est la bise souvent dure des causses qui donne le courage, aiguise les volontés. Si Millau se laisse conduire par Rodez et chante, on fera des merveilles à Millau, comme semble l'annoncer le succès remporté par les deux sympathiques conférenciers ruthénois. Nous ne saurions donc trop féliciter M. le chanoine Ginisty et M. Froment de leur dévouement à la cause du chant d'église.

Pellegrue (Gironde). — M. Léon Charrier, maître de chapelle, a fait exécuter à l'église Sainte-Ferme la *messe royale* de Dumont, d'après les principes de l'abbé Cartaud, c'est-à-dire conformément à l'édition du *Liber Gradualis*.

Nous connaissons les polémiques nombreuses qui se sont élevées autour de cette messe, notamment au sujet de la transcription qu'en a donnée Dom Pothier. La *Tribune* y consacrera bientôt un article spécial. Nous annoncerons seulement la publication prochaine des messes de Dumont, d'après l'édition du temps, c'est-à-dire *telles que Dumont les a conçues*, et telles qu'il désirait qu'elles soient exécutées. Deux éditions vont paraître : la première, sans accompagnement, par les soins de M. l'abbé Bonnaire, chanoine de Reims; la deuxième, *harmonisée* par M. Guilmant. Nous pensons qu'après cela la cause sera entendue, et que tous les maîtres de chapelle soucieux du *respect des textes* exécuteront ces messes d'après les *éditions fidèles*. Les messes de Dumont ne sont pas du *plain-chant*. Il faut en regarder avant tout *la musique* et les exécuter comme elles ont été écrites par l'auteur. Les purs grégoriens auront toujours plus de plaisir à chanter quelques belles messes anciennes, et nous nous étonnons que M. Charrier n'ait pas pris ce parti à Pellegrue. Il aurait pu bien plus heureusement adapter les principes d'exécution de M. l'abbé Cartaud à une messe véritablement en *plain-chant* qu'à une messe en *plain-chant bâtard*, comme celui des messes de Dumont, qui ont une valeur *musicale* mais non *grégorienne*.

Pour en revenir à la solennité de Sainte-Ferme, j'ajouterai que les vêpres y ont été chantées en faux-bourdons empruntés aux maîtres du XVIe siècle, et que les efforts de M. Charrier méritent d'être fortement encouragés.

Toul. — Les chœurs palestriniens de la « Société de Sainte-Cécile » ont produit, le jour de Noël, une excellente impression à la cathédrale, où ils ont fait entendre, sous la direction de M. Oury, plusieurs motets, notamment l'*O magnum mysterium*, de Vittoria. « Outre le succès pour les exécutants, il y a eu surtout — nous écrit notre correspondant — un important résultat pour les doctrines de la *Schola Cantorum*, que nous faisons nôtres. »

Tours. — La messe *Quarti toni*, de Vittoria, a été chantée, le jour de Noël, à la paroisse Saint-Julien, sous la direction de M. l'abbé Desplaces. Aux vêpres, les faux-bourdons anciens alternaient avec la psalmodie grégorienne. Notre correspondant nous écrit : « Nos artistes et les fidèles commencent à prendre goût à ces exécutions; c'est une sorte de révélation pour les oreilles modernes que cette musique si harmonieuse, si suppliante. La messe a donc été fort appréciée. Quant aux psaumes, c'est un engouement : nous avions encore plus de monde aux vêpres qu'à la messe. »

Angoulême. — La *Schola* de la cathédrale a témoigné de ses progrès « palestriniens » en exécutant l'*Adoramus te* de Corsi et le *Tantum ergo* de M. l'abbé Chassang. Toutes nos félicitations à M. le chanoine Bisch, qui dirige la maîtrise avec autant de zèle que de compétence.

Nancy (Paroisse Saint-Léon). — Nous extrayons d'une lettre de notre correspondant, chanteur du chœur, les lignes suivantes : « Les progrès réalisés par nos chanteurs, le goût qu'ils prennent à cette sublime musique des maîtres de la Renaissance, nous ont enhardis, et nous avons tenté, à Noël, l'exécution du *O magnum mysterium* de Vittoria et de l'*Alma Redemptoris* de Palestrina. Notre fête de Noël a été vraiment belle, et bien des personnes m'ont avoué leur émotion profonde à l'audition de ces admirables morceaux. A l'Épiphanie, nous avons donné une nouvelle exécution de nos chants de Noël. » Voici encore quelques détails concernant la musique religieuse à Nancy. M. l'abbé Duval, sous-directeur à la maison des Jeunes-Aveugles, a fait exécuter, pour la fête de la Conversion de saint Paul, la *Missa secunda* de Hasler. Puis un groupe de chanteurs liégeois ont fait entendre, dans la salle du Conservatoire, entre autres morceaux, le *O vos omnes* de Vittoria et un *Kyrie* de Guillaume Dufay. (Nous consacrerons un jour un article à cette remarquable phalange quand il nous sera donné de l'entendre.) Cette audition fait honneur aux

chanteurs et à M. Guy Ropartz, notre ancien confrère de la presse musicale, qui est en train de donner, comme directeur du Conservatoire de Nancy, les preuves de son savoir et de son goût sûr et éclairé. Aux qualités d'un compositeur de grand mérite, M. Ropartz unit celles d'un chef d'orchestre des plus remarquables et d'un administrateur consommé. Avec de tels hommes à leur tête, les écoles, comme les maîtrises de province, en auraient vite remontré à celles de la capitale.

ÉTRANGER

Bologne. — Nous lisons dans la *Revue du Chant grégorien :* « Son Éminence le Cardinal de Bologne, qui a souverainement à cœur la haute culture et l'instruction complète de son clergé, vient d'instituer une chaire de chant grégorien pour les élèves des trois premières années du cours de liturgie.

« C'est D. Stefano Gamberini qui est nommé titulaire de cette chaire. Elle ne pouvait être confiée à un meilleur maître. Le zèle et la science de ce prêtre éminent, auteur d'une remarquable méthode italienne de chant grégorien, ont déjà produit des résultats merveilleux. Nul n'a plus travaillé pour la restauration du chant de saint Grégoire et la destruction dans les fonctions sacrées d'une musique peu édifiante et absolument indigne du lieu saint. »

Padoue. — A la solennité d'inauguration de l'orgue de la basilique de Padoue, on a entendu, en deux remarquables séances, un choix de morceaux qui dénote, de la part des organisateurs, le goût le plus éclairé. A côté des noms de Bach, de Tartini et Mendelssohn, nous voyons figurer sur le programme ceux des maîtres italiens modernes, comme M. Capocci, et M. Tebaldini, dont on a exécuté le *Kyrie* de la *Messe de saint Antoine*, couronné à l'un de nos derniers concours.

La musique française était dignement représentée par une *Sonate* pour orgue et *Deux Noëls*, de notre président M. Guilmant.

L'orgue, construit par la maison Bossi-Vegezzi, de Turin, se compose de 3 claviers à main, 1 pédalier, 53 jeux, comprenant 3,800 tuyaux, 13 pédales de combinaisons, 17 pistons amenant différents mélanges de jeux.

G. de Boisjoslin.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

La pièce que nous donnons en encartage a été primée par le comité de la *Schola* au concours de juin dernier. L'auteur est M. l'abbé G. Boyer, professeur au petit séminaire de Bergerac. Nous sommes heureux de faire connaître cette nouvelle œuvre de l'auteur du motet *Beata es*, qui fut unanimement goûté à notre audition de la Sainte-Cécile à Saint-Gervais. Il ne faudra pas l'exécuter avec trop de lenteur, de peur de dénaturer sa valeur rythmique. C'est bien un ₵, et il devra être rigoureusement battu *à 2 temps*. On ne décomposera donc pas la mesure, comme cela peut se pratiquer couramment dans les pièces palestriniennes. Les seconds ténors auront soin de chanter bien simplement, sans y mettre aucune intention, la phrase si touchante de la page 3. N'oublions pas que l'art religieux n'est pas un art extérieur, et que l'*effet à produire* ne doit jamais préoccuper le chanteur, qui exécutera avec recueillement ce motet d'un accent si ému et si digne.

Le *Ego sum panis vivus* porte le n° 5 de notre *Répertoire moderne*, auquel nous mettons la dernière main en ce moment. Le lecteur en trouvera le catalogue sur notre couverture. Presque toutes les œuvres annoncées sont dès maintenant à la disposition de MM. les maîtres de chapelle soucieux de faire exécuter des œuvres liturgiques et faciles à la fois.

C. B.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 2 | Février 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)*	BUREAUX	ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	2, *Rue François-Miron* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'Oratorio (fin) . . . . Michel Brenet.
Les Musiciens flamands . . . . De Ménil.
Une question de rythme . . . . P. Lhoumeau.
La Musica religiosa en España . . . . Jean de Muris.
Nos concours . . . . L'abbé L. Perruchot.
Notre encartage musical . . . . Ch. Bordes.
Curiosité musicale (Chant des Croisades, d'après un manuscrit du XIe s.) L'abbé Vigourel.
Bibliographie (Eurythmie et Harmonie, par S. Ém. le Cardinal Perraud). P. Cressant.
Mois musical . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : Miserere mei Deus, *psaume à 2 chœurs* . . . . Gregorio Allegri.

L'ORATORIO

(SUITE ET FIN)



QUE faisait l'art français pendant que naissaient et se transformaient ainsi presque parallèlement l'oratorio italien et l'oratorio allemand? Après avoir compté dans la musique religieuse du XVIe siècle d'admirables représentants, et avoir vu notamment Claudin de Sermisy s'inscrire d'une façon brillante parmi les premiers auteurs de *Passions*, la France resta en dehors du mouvement qui créa l'oratorio. Étant donnés la propension de l'esprit français vers les réalités tangibles, son goût du théâtre et de tout ce qui peut conduire à la représentation active des faits et des sentiments, on se demande a priori pourquoi cette nouvelle forme artistique ne trouva point chez nous un terrain favorable, et pourquoi, lorsqu'elle y fut importée de l'étranger, elle ne parvint pas à s'y nationaliser. La réponse à cette question doit-elle se chercher dans un autre trait caractéristique de notre race, l'amour des catégories et des « genres tranchés »? Une forme de composition qui, par son aspect extérieur et selon la façon dont elle était comprise, paraissait chevaucher sur la

mitoyenneté de la musique religieuse et de la musique profane, devait déconcerter les esprits habitués aux démarcations précises et aux règles inviolables. En fait de musique d'église, les maîtres français du XVII[e] siècle ne pouvaient connaître que la messe et le motet, qu'ils étaient d'ailleurs très loin de traiter toujours avec un juste souci du sens liturgique ; et d'autre part, un scrupule inconnu des nations voisines faisait alors exclure des spectacles français les sujets sacrés ; en 1639, La Mesnardière louait les auteurs de cette abstention, qui était « une marque de la bonté de leurs âmes ». *Polyeucte,* simple fiction chrétienne, demeura longtemps isolé ; *Esther* et *Athalie* ne se justifièrent que par leur destination spéciale, et sans le théâtre latin du collège des jésuites, où fut représenté en 1688 le *David et Jonathas* du P. Bretonneau, avec musique de Charpentier, Paris n'aurait connu nul opéra sacré avant *Jephté* de Montéclair (1732). Une *Passion* en musique était chose tellement extraordinaire, que Fresneuse, en 1705, citait comme une curiosité une paroisse qui en maintenait l'usage annuel, le vendredi saint.

Seul entre tous ses compatriotes, Marc-Antoine Charpentier fit en ce temps des tentatives réitérées pour acclimater en France les « histoires » sacrées, qu'il avait appris à connaître en Italie. Né à Paris en 1634, Charpentier était parti adolescent pour Rome, afin d'y étudier la peinture ; au contact de la musique italienne, sa vocation avait changé de but, et il s'était fait l'élève de Carissimi. A son retour en France, tenu par la jalousie de Lulli systématiquement écarté de la scène lyrique, Charpentier travailla pour le théâtre de Molière, pour les spectacles de collège, et se jeta résolument dans la musique religieuse ; il écrivit des psaumes pour la messe du Dauphin, des motets pour quelques couvents, et finit par être attaché, en 1685, à l'église des jésuites, et depuis 1696, à la Sainte-Chapelle du Palais.

Son œuvre considérable lui a valu la réputation vague d'un très grand musicien, qu'on cite quelquefois, qu'on ne joue jamais : en sorte qu'il est à la fois célèbre et parfaitement inconnu. — Dans cet œuvre, l'oratorio est représenté par une série très nombreuse d'*histoires* latines[1], traitées pour la plupart dans l'esprit et les dimensions des modèles de Carissimi, mais sans que l'originalité propre du talent de Charpentier disparaisse sous l'influence de son maître. Presque tous ces ouvrages sont complets dans les manuscrits inédits de Charpentier conservés à la Bibliothèque Nationale, et attendent le jour d'une réhabilitation méritée. On s'étonne du peu de retentissement qu'ils eurent à Paris au moment de leur production. Charpentier semble — tout autre point de comparaison naturellement écarté — avoir agi un peu à la manière de Bach, qui ne s'occupait pas de répandre ses ouvrages, et à peine de les conserver. Le manuscrit du *Jugement de Salomon* nous apprend que l'œuvre fut chantée en 1702, à la « messe rouge du Palais » ; d'autres oratorios de Charpentier durent ainsi figurer dans quelques solennités sans lendemain.

Brossard, cependant très instruit de la musique de ce temps, et admirateur sincère de Charpentier, ne cite point son nom à l'article *Oratorio* de son

1. Le Sacrifice d'Abraham, Judith, Esther, l'Enfant prodigue, le Jugement de Salomon, la Mort de Saül, le Combat de saint Michel et du Dragon, la Nativité, le Massacre des Innocents, la Circoncision, le Dialogue de Jésus avec Marie-Madeleine, le Reniement de saint Pierre, la Résurrection, le Jugement dernier.

Dictionnaire de musique (1703). Il définit le genre « une espèce d'opéra spirituel » et dit que « la musique en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin et de plus recherché ». Rien n'est plus commun à Rome, ajoute-t-il ; « il y en a beaucoup dont les paroles sont en italien, et l'on en pourroit faire en françois. On en vient de donner un au public du sieur Lochon, où il y a de grandes beautez. » C'était un Dialogue latin de la Nativité, imprimé en 1701 par Christophe Ballard à la fin des *Motets* de Lochon ; le titre du volume en faisait mention sous la rubrique : « Oratorio à six parties, pièce particulière », et ces six parties étaient l'Ange, trois bergers et deux violons, que soutenait la basse continue. Avec cette composition, que l'on ne peut en aucun cas mettre sur le même rang que celles de Charpentier, nous ne trouverons guère à citer, en fait de productions françaises, qu'un « Dialogue de l'âme pénitente avec Dieu », de Henri Dumont, et l'oratorio inachevé de Brossard sur l'Immaculée Conception. Tout cela était oublié quand Mondonville, au milieu du XVIIIe siècle, fit exécuter au Concert spirituel ses *oratoires* français, pâles compositions dont la nouveauté parut extraordinaire aux Parisiens. A ce moment, Bach et Hændel venaient de mourir, laissant au monde des richesses que seul le siècle suivant devait entièrement connaître.

MICHEL BRENET.



L'ÉCOLE FLAMANDE DU XVe SIÈCLE

Depuis une vingtaine d'années, la musique, grâce aux grands concerts de toute espèce, a fait des progrès étonnants dans les masses. Autour des opéras, seul genre admis jusqu'à cette époque, de courageuses entreprises de concert se sont élevées, poursuivant généreusement leur but de vulgarisation, initiant peu à peu les amateurs, dont le nombre allait toujours en grandissant, aux beautés des symphonies, puis aux fragments d'ouvrages dramatiques anciens ou d'école étrangère, qu'une routine inqualifiable, dont heureusement on cherche parfois — pas assez souvent peut-être — à se dégager, empêche de monter sur nos grandes scènes ; enfin, les œuvres religieuses, que des siècles frivoles avaient laissées dormir sous la vénérable poussière des bibliothèques, et nous révélant, sous la signature de noms depuis longtemps oubliés, des chefs-d'œuvre innombrables et d'une haute valeur artistique.

Des savants de l'Europe entière ont secoué la poudre des archives, pour remettre au jour ces ouvrages méconnus ; des musiciens distingués, au goût très sûr, par des exécutions soignées, les ont répandus à travers le monde intellectuel. Une sorte de renaissance musicale s'est épanouie. On a fait une sélection dans les genres anciens et dans les œuvres nouvelles des écoles étrangères récentes, sans négliger les classiques. Et de cette longue éducation musicale, un phénomène curieux est résulté : on s'est demandé pourquoi, malgré leur différence de caractère, il y a tant d'analogie entre les trois grandes écoles allemande, française et italienne, aussi bien dans les productions des siècles écoulés que dans les compositions modernes, comme si un principe primordial avait présidé à leur naissance et leur avait donné un type indestructible à jamais ineffaçable.

Bien longtemps avant nous, déjà la réponse a été faite ; elle est, pour ainsi dire, unanime. Ces trois grandes écoles ont eu la même origine, et c'est dans l'école flamande du xve siècle qu'il faut la chercher. La plupart des musicographes sont d'accord sur ce sujet, aussi bien les modernes que les anciens. Nous en citerons quelques exemples seulement. Dans sa préface des *Gloires de l'Italie,* M. Gevaert dit :

« A l'origine de toutes les écoles italiennes, on trouve des maîtres néerlandais comme fondateurs. A Naples, Tinctoris, Hykaert (1480) ; à Venise, Willaert, Cyprien de Rore (1520). Encore au milieu du xvie siècle, la supériorité des Flamands est si bien reconnue par les Italiens eux-mêmes, qu'un de leurs écrivains (Guicciardini) nous dit : « Ceux-là sont les vrais maîtres « en musique, et ceux qui l'ont restaurée et conduite à sa perfection. Chez « eux, ce genre de talent est tellement inné, que tous, hommes et femmes, « chantent naturellement en mesure avec très belle grâce et mélodie. De « plus, ayant ajouté l'art à la nature, ils ont inventé ces merveilleuses harmo- « nies des voix et des instruments, que l'on peut entendre partout. *Aussi les « musiciens de cette nation sont-ils recherchés dans toutes les cours de la chré- « tienté.* »

Le témoignage de Guicciardini, né en 1482 et mort vers 1540, ne peut être suspecté. Dans les Flandres, florissait une école merveilleuse, et tous les princes de la chrétienté, les rois comme les papes, voulaient avoir à la tête de leur chapelle ces chantres célèbres, la plupart compositeurs distingués. C'est là que nous les retrouvons formant des élèves, et leur enseignant à leur tour les excellents principes musicaux de l'école flamande.

Nous pourrions citer bien d'autres témoignages, mais les lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* les connaissent sans doute aussi bien que nous. Nous allons donc exposer, dans un tableau de généalogie artistique, la filiation musicale de tous ces grands maîtres flamands. Nous verrons comment tous découlent d'un seul, le célèbre Binchois, et par quelles ramifications ils ont porté la bonne science à travers le monde.

- BINCHOIS.
  - Regis.
  - Busnois.
  - Firmin Caron.
  - Faugues.
  - OKEGHEM.
    - AGRICOLA.
    - Brumel.
    - Pierre de la Rue.
    - Compère.
    - Verbonnet.
    - Prioris.
    - Gaspard.
    - JOSQUIN DES PRÉS.
      - JANNEQUIN.
      - Richaford.
      - Gaubert. — Verdelot.
      - Coclius.
      - MOUTON. — WILLAERT.
        - Zarlino.
        - CYPRIEN DE RORE.
        - Viola.
        - Porta.
  - OBRECHT.
    - Erasme.
    - A. Van Wyngaert.
    - Tzamen.
    - A. Luyr.

Par le tableau qui précède, nous voyons la filiation artistique qui transmet l'enseignement de Binchois à Cyprien de Rore, en passant par Okeghem, Josquin des Prés, Mouton et Willaert.

Rappelons maintenant les noms des fondateurs des différentes écoles étrangères, et nous verrons aisément comment elles se rattachent à l'école flamande, en nous rapportant au tableau précédent. Okeghem fonda l'école française ; Adrien Willaert, l'école musicale de Venise, avec Cyprien de Rore. L'Espagne, qui semble se tenir à l'écart, cite parmi ses plus anciens musiciens, Salinas, Goès et Moralès. Or, Salinas naquit en 1512 ; Goès, en 1501, et Moralès, né dans les premières années du XVIe siècle, ne devint chapelain-chantre du pape Paul III qu'en 1540. Or, nous savons qu'Agricola était chapelain de Philippe le Beau à la cour de Valladolid, vers l'année 1500. Quelle a été l'influence d'Agricola sur la musique espagnole ? L'histoire sur ce point est muette ; mais il est permis de supposer qu'elle ne fut pas négligeable. Pour ce qui est de l'Allemagne, nous trouvons, parmi les élèves d'Obrecht, deux musiciens allemands, Tzamen, et Adam Luyr, tous deux nés à Aix-la-Chapelle. Glarean nous apprend qu'A. Luyr enseignait à Cologne.

Partout, à l'aurore de chaque nouvelle école, nous trouvons le nom d'un musicien flamand. L'influence de cette nation est donc incontestable. La place nous manque pour développer cette théorie, que nous n'avons fait qu'indiquer, et qui, du reste, a été traitée par nous en une longue étude [1], dans laquelle nous avons essayé de démontrer comment la diffusion de la science du vieux Binchois s'est répandue à travers le monde, dès le milieu de ce XVe siècle, dont la prépondérance a été si remarquable, au point de vue des découvertes et des sciences, comme à celui des lettres et des arts.

F. DE MÉNIL.



UNE QUESTION DE RYTHME

Dans le numéro d'octobre 1895, M. Bordes écrivait, en analysant le beau motet *O magnum mysterium* de Vittoria : « On chantera *pp* les *alleluia,* en ayant soin de donner leur poids rythmique aux notes accentuées, qui ne tombent pas toujours, heureusement, sur le premier temps de la mesure. » Cette observation, si brève qu'elle soit, touche à l'un des points les plus importants et les plus délicats de la science du rythme. Disons de suite que notre intention n'est pas de la combattre, mais, au contraire, de la confirmer et de l'expliquer. Déjà, au mois de juin de la même année, la *Tribune* donnait, sous la même signature, des conseils d'exécution où l'on lisait : « Ne considérer les barres de mesure que comme guide visuel... sans aucun souci d'introduire des retours périodiques du temps fort. La musique palestrinienne, comme la musique grégorienne, est une musique purement rythmique et non métrique. Accuser de parti pris le premier temps... nous paraît une barbarie... »

1. *Les Grands Musiciens du Nord. L'École flamande du* XVe *siècle,* F. de Ménil. — (Bibliothèque de la *Revue du Nord.*)

De ces paroles on peut dégager au moins cette conclusion : que toutes les notes accentuées ne sont pas au premier temps, c'est-à-dire au temps fort de la mesure. Il est tout à fait inutile de corroborer cette assertion en citant des preuves. On n'a qu'à ouvrir n'importe quel volume, et chaque page en fournira. En écrivant ces lignes, nous avons sous les yeux un répons de G. Croce, où les parties attaquent *Fiat voluntas* sur le second temps. Or, le mot *fiat* est accentué sur sa première syllabe. L'accent se trouve donc à un temps faible de la mesure.

Et maintenant, après avoir posé comme base de notre thèse la simple constatation de ce fait indéniable, continuons de l'édifier par une série de conclusions très innocentes en apparence, mais qui pourraient ménager plus d'une surprise. Nous tenons beaucoup à ces procédés d'honnêtes brigands, qui préviennent les gens avant de les étrangler.

Si les accents rythmiques ne tombent pas toujours aux temps forts, ils en sont donc distincts. C'est d'une logique rigoureuse.

S'ils sont distincts, c'est donc qu'autre chose est l'accent rythmique, autre chose le temps fort de la mesure.

C'est donc nier les faits constatés dans la pratique générale, et confondre deux choses distinctes, que d'affirmer que l'accent rythmique doit toujours et nécessairement coïncider avec le temps fort de la mesure.

Avant d'aller plus loin, observons que cette distinction de l'accent et du temps fort dans la pratique s'accorde parfaitement avec ce que nous avons dit (numéro d'août 1895) sur la nature différente de l'un et de l'autre. Qu'on nous permette d'y revenir et d'y ajouter quelques explications curieuses et utiles pour l'intelligence d'une question fort embrouillée.

La musique est un art fondé sur le mouvement, comme la poésie et la danse ; tandis que la peinture, la sculpture et l'architecture sont fondées sur l'espace et le repos : leur loi est la symétrie. L'application du mouvement à la succession des sons donne le rythme. Ainsi donc le rythme est un mouvement qui donne une forme à une succession de notes, en constituant des groupes et par là même des divisions bien proportionnées. Ce mouvement forme un tout et groupe dans l'unité les notes qu'il comprend. Ainsi que tout mouvement, il a un commencement et une fin. Ce commencement est l'élan ou *arsis* ; la fin est la chute ou *thésis*. Tout le monde comprend sans peine que la force du mouvement est au début. Une pierre lancée, une flèche décochée, ont leur vitesse initiale plus grande au départ, et cette force va s'épuisant au cours de leur trajectoire. Est-il assez curieux cependant que le qualificatif de temps fort soit donné au terme du mouvement, au point où la force et la vitesse sont affaiblies, en un mot à la chute du mouvement ! Comment expliquer cette anomalie ? Très facilement. Lorsqu'un projectile arrive au but, c'est toujours avec un reste de la force initiale qui le fait *frapper* le but. Plaisanterie à part, ce coup frappe aussi l'esprit, s'impose à l'attention ; il est le signe matériel d'une force, amoindrie peut-être, mais qui devient souvent plus sensible à ce moment qu'à son élan, qu'au départ, alors qu'elle était cependant plus grande. Que l'on jette des pierres, et ce qu'on remarquera, c'est le coup qu'elles frappent en touchant le but. Vous marchez, et ce qui vous frappe, comme partie forte du mouvement de marche, c'est le frappé du

pied contre terre, même alors que vous le posez naturellement, c'est-à-dire sans frapper du pied à dessein et avec affectation. Or, cette pose du pied est pourtant le terme du mouvement dont le levé a été le début; et c'est pour lever le pied qu'il faut le plus grand effort, comme dans le jet de pierre il est au lancement.

Ces exemples nous donnent une idée exacte du mouvement rythmique. Quand il finit, c'est toujours avec un coup, un *ictus* ou frappé. C'est ce qu'il y a de plus sensible, ce qu'on remarque le plus : c'est ce qui constitue le temps fort. Ce coup se manifeste matériellement à l'oreille par une légère attaque, une demi-attaque, une attaque liée de la voix ou de l'archet. Pour l'esprit, c'est une chute, une terminaison, un *punctum*, qui marque la fin du mouvement. Écoutez cette sonnerie de trois cloches :

(à 3/4) /... mi ré / *do* mi ré / *do* mi ré / do .

Vous accentuez d'un geste la finale ou thésis du mouvement, et peut-être que le sonneur, s'il a le sens du rythme, frappera un peu plus fort ce *do*. C'est le temps fort.

Nous pouvons donc conclure, et assurément avec l'assentiment des musiciens, que le temps fort de la mesure est un temps frappé; et c'est ce frappé qui fait sa force. Et encore : que la thésis ou finale du mouvement rythmique est caractérisée par ce frappé. Ainsi que nous l'avons longuement démontré au cours d'une étude publiée dans la *Musica* de Gand : sans ictus, pas de thésis, c'est-à-dire pas de finale de rythme. Ce que nous disons ici suffit pour le faire comprendre. Ajoutons seulement cette brève démonstration : au lieu de la sonnerie de cloches rythmée comme nous l'avons fait plus haut, tentez de la sorte :

(à 3/4) / mi ré do / mi ré do / mi ré do / etc.

Qu'arrivera-t-il? C'est que vous ne finirez jamais, et quand la sonnerie cessera, le rythme restera en suspens; tandis qu'avec le rythme précédemment indiqué, où le *do* tombait au temps fort, avec un ictus, il y avait une finale. Et ici, avec cette nouvelle combinaison, il faudrait pour avoir une fin :

mi ré do / *do*

Enfin, nous dirons à propos de ces thésis et de ces temps forts, qu'étant la partie la plus sensible et la plus matérielle du rythme, ils semblent être la charpente du rythme, son ossature, sur laquelle tout le reste, même les arsis, s'édifient et se combinent par une conséquence nécessaire. Dès lors, changez ces *ictus*, et vous changez les rythmes, bien que les intervalles, les valeurs des notes et d'autres éléments contribuent avec la nature des arsis au sens de la mélodie.

Prenons les notes : *mi ré do ré mi*. Nous pouvons avoir :

(à 3/4) /... mi / ré do ré / mi *ou* (à 2/4) mi ré / do ré / mi etc.

et les mélodies construites selon ces types varieront surtout par la place des ictus.

Dans un prochain article nous étudierons la nature de l'accent rythmique et le caractère de sa force. Nous déduirons enfin certaines observations qui mon-

trent que ces lois sont inhérentes à la nature même du rythme dans toutes les branches de l'art musical ; de sorte qu'on ne peut, sur ce point, opposer la musique au chant grégorien, et que musiciens et plain-chantistes peuvent s'accorder au lieu de se disputer.

(A suivre.) A. LHOUMEAU.



« La Música religiosa en España »

Dans le numéro de la *Tribune* du mois de juin 1895, M. de Boisjoslin annonçait la fondation, à Madrid, d'une société de musique religieuse toute semblable à la nôtre, et une audition solennelle à la cathédrale, le jour du *Corpus Christi*, de la messe *O quam gloriosum* de Vittoria, du superbe *Lauda Sion* à deux chœurs du même maître, et de son *Tantum ergo* (more hispano), devenu populaire dans les maîtrises françaises affiliées à notre *Schola*.

L'*Asociacion*, instituée par S. E. Don José Maria de Cos, archevêque-évêque de Madrid-Alcala, s'est développée et a créé un bulletin mensuel, dont nous venons de recevoir le premier numéro (janvier 1896). Nous sommes heureux de constater que nos idées sont communes, et que le programme de l'*Asociacion* est identique à celui de notre société.

Le bulletin, dont le directeur est notre éminent collaborateur, M. Felipe Pedrell, a pour titre : « La Música religiosa en España, boletin mensual, órgano de la Asociacion fundada por el Excemo Sr. Don José Maria de Cos, arzobispo-obispo de Madrid-Alcala, bajo la advocacion de san Isidoro de Sevilla, para la reforma de la música en la Iglesia, segun las prescripciones de la Santa Sede, con aprobacion del Ordinario. »

Sommaire du bulletin :

1° La reproduction du décret de la Sacrée Congrégation des Rites et son règlement, sur lesquels l'*Asociacion*, comme la *Schola Cantorum*, a édifié tout son programme.

2° *El Canto gregoriano*, article du R. P. Eustoquio de Uriarte, où le savant religieux célèbre la beauté du chant grégorien, déplore son état d'abandon, demande qu'on lui rende la vie avec le rythme. Il ne s'agit pas d'inventer, dit-il, mais de rétablir. Dans des articles prochains, il exposera les sources du chant, ses éléments, son état présent, usant des éditions les plus pures, où se retrouvent l'onction et la grâce primitives.

3° Sous le titre *Variedades*, une épître dédicatoire au cardinal D. Othon Fruchsess par Vittoria, publiée en tête de son premier livre de motets (1572). Nous la ferons traduire et la publierons prochainement dans nos *Curiosités musicales*.

4° Sous le titre *Nuestros Concursos*, le programme du premier concours institué par l'*Asociacion*. Nous ne saurions trop engager les auteurs français que nous avons couronnés, et dont nous sommes très fiers, à prendre part à ce concours. Les conditions imposées par le jury sont les mêmes que les nôtres. Tout en donnant ses préférences au chant grégorien et au chant

polyphone, il ne veut pas proscrire le chant chromatique, à condition qu'il soit religieux et respectueux des règles liturgiques.

Le sujet du concours est un *Salve Regina,* à 2, 3 ou 4 voix, avec accompagnement d'orgue. Les manuscrits devront être adressés, avant le 31 mars prochain, au Secrétariat de l'Évêché de Madrid, calle San Justo, 2. Le résultat du concours sera immédiatement publié dans le bulletin, et le jury délivrera à l'auteur couronné une lettre-diplôme. L'œuvre primée sera publiée par l'*Asociacion,* qui la fera exécuter dans les « funciones » qu'elle se réserve d'organiser.

6° Sous le titre de *Communicaciones,* la liste du Comité, les statuts et règlements de l'*Asociacion.* Parmi les membres du Comité, présidé par S. E. I. l'Archevêque-Évêque de Madrid-Alcala, nous lisons les noms de *D. Alejo Izquirdo,* doyen du chapitre ; *Joaquin Torres Asensio,* préchantre de la Cathédrale ; *José Alfonso,* maître de chapelle ; *Julian de Diego Alcoba,* chanoine secrétaire de S. E. I. ; *José Fernandez Montaña,* auditeur de la Rote ; *Jesus de Monasterio* ; notre collaborateur *Felipe Pedrell* ; *Fray Eustoquio de Uriarte,* etc., etc. ; — secrétaire : le *Marquis de Pidal,* notre sociétaire, et trésorier : *Luis Bahia.*

La cotisation de sociétaire est de *una peseta* (un franc) par mois. La part de membre « protector » est de cinquante pesetas. Pour tous renseignements, s'adresser à Don Eduardo Calvo, au Palais Épiscopal, secrétariat de chambre, San Justo, 2, à Madrid.

Les dernières pages du journal sont consacrées à des nouvelles, à des notes bibliographiques et à la liste des sociétaires.

Nous formons les vœux les plus ardents pour le succès de notre jeune sœur d'Espagne. La *Schola* adresse à l'*Asociacion* l'expression de sa vive sympathie, et lui offre la *Tribune* pour publier le résultat de ses efforts généreux. Nous prions notre cher collaborateur, M. Felipe Pedrell, l'auteur de la remarquable collection *Hispaniæ Musicæ sacræ,* sur laquelle nous préparons, pour nos lecteurs, une étude analytique, de nous tenir au courant des entreprises de la vaillante société, qui portera la bonne parole dans les séminaires et maîtrises de la catholique Espagne.

Après les *Cæcilien Verein* de Ratisbonne, de Colmar, les sociétés belges, la *Scuola Veneta,* la *Musica Sacra* de Milan, la *Schola Cantorum* de Paris, voici l'*Asociacion* de Madrid. Le mouvement de réforme s'étend dans tout le monde chrétien avec une rapidité merveilleuse : c'est la promesse du triomphe définitif et prochain de la musique liturgique.

JEAN DE MURIS.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours, pour le mois de février, un **Exsultate Deo** en forme de motet joyeux, pour clore un office solennel ou être chanté après la bénédiction. L'écriture fuguée est particulièrement recommandée au compositeur.

Voici le texte du motet :

Exsultate Deo adjutori nostro,	Exaltez le Seigneur notre soutien,
Jubilate Deo Jacob.	Réjouissez-vous dans le Dieu de Jacob.
Sumite psalmum et date tympanum,	Prenez la lyre et frappez le tambour,
Psalterium jucundum cum cithara.	Jouez du doux psaltérion et de la cithare.
Buccinate in neomenia tuba	Soufflez dans la trompette néoménienne
In insigni die solemnitatis vestræ.	En ce jour solennel de votre gloire.

Tout motet sur un texte du même caractère pourra être envoyé par le concurrent.
Les manuscrits devront être livrés avant le 30 avril prochain.
Il sera rendu compte ultérieurement du concours de Litanies.

L. P.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

« Miserere » à deux chœurs de Gregorio Allegri

La pièce que nous publions dans notre supplément est le célèbre *Miserere*, qui fut pendant longtemps chanté exclusivement par les chantres de la chapelle Sixtine. La légende prête à ces chanteurs pour l'exécution de ce morceau des traditions, dont on a dû exagérer l'importance et les difficultés. Peut-être les longues tenues sur une seule corde vocale étaient-elles agrémentées de flexions, d'ornements, ajoutés aux XVIIe et XVIIIe siècles, pour sacrifier au goût nouveau et déplorable de la virtuosité. Fétis le dit expressément : « Le *Miserere* fut ensuite revu et *perfectionné* par plusieurs chanteurs et compositeurs, qui y *ajoutèrent* tout ce qu'ils crurent le plus propre à en rendre l'exécution satisfaisante. » Il serait intéressant d'étudier à ce sujet le livre que Francesco Severi, chanteur du Pape au XVIIe siècle, écrivit sur la manière d'exécuter le *Miserere* de Dentice, également célèbre. On y retrouverait sans doute la clef de certaines conventions, que la notation a été impuissante à nous transmettre. Ce livre fut publié à Rome en 1615 par Nicolo Barboni. Une autre légende s'est attachée à l'œuvre célèbre d'Allegri. On raconte que Mozart, désespérant d'obtenir une copie de l'œuvre, que les chapelains-chantres gardaient avec un soin jaloux dans leurs archives, la nota de mémoire après l'audition. Et les biographes s'émerveillent d'un tel prodige. L'examen des deux formules très simples qui composent seules le *Miserere*, prouve la facilité du larcin — à la portée de tout bon élève de solfège. L'auteur de *Don Juan* a fait d'autres miracles, et il faut laisser l'anecdote au guide de la Sixtine, pour l'ébahissement du touriste. Quoi qu'il en soit, le *Miserere* d'Allegri, exécuté d'après la notation que l'on a empruntée au manuscrit de la chapelle Sixtine (n°s 150 et 151), reproduit par les nombreuses éditions modernes, n'en reste pas moins un magnifique spécimen des *modulations* en forme de faux-bourdons, qui étaient en grand honneur aux XVIe et XVIIe siècles. On devra le chanter presque constamment *pianissimo*, dans un mouvement très lent, presque sans nuances.

Dans les églises où l'on ne pourrait constituer deux chœurs alternés, on se contentera de chanter les strophes impaires sur la modulation à cinq voix, certainement la plus expressive ; le deuxième chœur exécuterait alors à l'unisson la psalmodie grégorienne sur un ton approprié. Nous ne recommanderons pas en ce cas la formule du *Tonus peregrinus*, comme attirant trop l'attention et pouvant nuire à la mélopée d'Allegri. Il sera préférable de choisir la formule du troisième mode, dominante *si bémol*, avec la terminaison en *à* ;



2. Ampli-us lava me ab in-iquitáte me-a, Et a peccáto me-o munda me.

En ce cas, les soprani, alti et basses devront se diviser à la onzième et dernière strophe afin de donner l'harmonie complète des chœurs réunis.

Allegri est né à Rome vers 1560. Il fut élève de J.-M. Nanini. Il composa un grand nombre de concerts et de motets qui lui valurent une grande réputation. Son *Miserere* le rendit immortel. Il était prêtre et de la famille du Corrège. Il mourut le 18 février 1652 et fut inhumé à Sainte-Marie in Vallicella.

Ch. Bordes.

Le *Miserere* d'Allegri est extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* (n° 80). Il est publié également en grand format au prix de 1 fr. 25; en partition format réduit, sans réduction d'orgue, avec double couverture, au prix de 0 fr. 80; parties de chœur, prises en quantité, à raison de 0 fr. 15; par 10 exemplaires, 15 0/0 de réduction; par 20 exemplaires, 25 0/0. S'adresser aux bureaux de la *Schola*.



CURIOSITÉS MUSICALES

LE CHANT DES CROISADES

Le nouvel ouvrage *La Mélopée antique dans les chants de l'Église latine*, de M. Gevaert, signale maintes mélodies qui ont subi des modifications modales entre le IXe et le XIe siècles : « Comme la mousse au pied des chênes séculaires, dit-il, une végétation adventice s'est produite autour du tronc mélodique de certaines cantilènes liturgiques; aujourd'hui elle fait corps avec elles, et constitue une partie de leur charme poétique, de leur saveur musicale. Au reste, ce chant, sous chacune de ses formes, reste mélodieux et prend un accent différent [1]. »

Ces paroles nous ont remis en mémoire *Le Chant des Croisades*, noté dans un manuscrit du XIe siècle, où précisément nous voyons une mélodie, toujours la même au début de chaque strophe, évoluer ensuite et changer de modalité d'une très curieuse façon, *en s'inspirant*, croyons-nous, *du sens des paroles*.

Le manuscrit (Bibl. Nat., fonds latin 1139) dont il s'agit, a été étudié avec soin par l'abbé Raillard, dont les travaux sur les signes neumatiques sont à bon droit fort estimés. Dans la transcription qu'il fit, en musique moderne, d'un certain nombre de morceaux de ce manuscrit, l'érudit auteur inséra le chant des croisades. Il reproduisit en entier les paroles de l'hymne, mais il se contenta de donner un air à la première strophe, comme dans les hymnes de la liturgie. Or un examen plus attentif montre de perpétuels changements dans la marche de la mélodie. En essayant de la reproduire telle qu'elle est, on arrive à des résultats fort curieux.

Dans ce manuscrit, la portée n'existe pas encore. Une seule ligne est tracée à la pointe sèche. De simples points sont placés sur la ligne, au-dessus ou

1. *La Mélopée antique*, etc., page 211.

au-dessous. La distance est approximativement proportionnelle à la hauteur des sons. Nulle clef. En général, la ligne correspond au *fa*. Voici sa transcription usuelle à partir du XII[e] siècle. Point de *si* ♭ pour écarter les tritons. Lorsqu'il y a plusieurs sons sur une syllabe, la série est légèrement incli-

J Erúsalem mirábi-lis, Urbs beá-ti-or á-li-is, Quam pérmanes optá-bi-lis, Gaudéntibus te Ange-lis. 2. Nam in te Christus véni-ens Apérta bona tríbu-ens Super a-séllum ré-sidens, Gens flores terræ consternens. 3. Et ibi cœnam fécerat, Cum discípulis mánderat, Judas illum prodíderat, Trigínta nummis vénderat. 4. Illum Judæ-i émerant, Cólaphos e-i déderant, In fáci-em conspú-erant, Et in cruce suspénderant. 5. In ligno pœnas passus est, In latus perforátus est, Pedes, manus confíxus est, Ibíque nos redémptus est. 6. Et in sepúlcro pósitus, Custodítur mi-lítibus, Tamen surréxit Dóminus, Illis aspi-ci-éntibus. 7. Illuc debémus pérgere, Nostros honóres véndere, Templum De-i adquírere, Sarracénos destrú-ere. 8. Quid prodest nobis ómnibus, Honóres adquiréntibus, Animam dare pé-ni-tus, Inférnis tribulántibus? 9. Illuc quicúmque ténderit, Mórtu-us i-bi fú-erit, Cæli bona suscé-perit, Et cum sanctis permánserit.

née vers la droite, si elle est ascendante ; elle est verticale lorsqu'il faut commencer par le haut, alors la mélodie descend.

Avec ces simples indications, la notation est assez facile à lire ; on voit d'un coup d'œil qu'elle s'étend fort inégalement de chaque côté de la ligne, dans chaque strophe. Essayons de chanter, puis comparons la mélodie au sens des paroles, l'intention expressive ne saurait échapper.

Peut-être sommes-nous ici en présence d'une mélodie analogue à celles dont parle M. Gevaert, quand il dit, page 322 :

« Tous les thèmes du 4e mode ecclésiastique usités dans l'office se retrouvent soit en 7e, soit... en 1er mode. Par l'absence d'une conclusion positive, la mélopée de cette catégorie composite de chants revêt un caractère d'exaltation mystique. »

Ce dernier trait conviendrait bien au chant des croisades. De fait, notre mélodie se termine tantôt en *sol* (7e mode), tantôt en *mi* (4e mode), tantôt en *ré* (1er mode).

Les notes modales sont celles des accords *mi sol si; sol si ré, ré fa la, ré* se trouvant toujours à l'octave inférieure. Au reste, rien dans cette mélodie ne rappelle un chant guerrier. On dirait plutôt une complainte, chantée par un moine allant de ville en ville, de château en château, voulant attendrir les cœurs par le souvenir des événements accomplis dans la ville sainte, pousser aux suprêmes sacrifices, en combattant pour enlever Jérusalem aux infidèles, et du moins gagner le paradis.

Ce chant est une prédication où l'orateur livre l'accent de sa voix et la marche même de la mélodie aux sentiments que ses paroles doivent exciter en ses auditeurs.

Essayons quelques détails :

1re Strophe. — Elle dit les grandeurs de Jérusalem, exprime au troisième vers la complaisance qu'inspire le désir de contempler cette ville qui fait la joie des anges. Le *si* ♭ détruirait l'accord des paroles et de la mélodie. Le *fa* de *gaudentibus* était-il diézé, ou le groupe simplement affaibli?...

2e Strophe. — Même sentiment joyeux dans le souvenir de l'entrée de Jésus à Jérusalem ; l'alternance des punctums et des clivis au troisième vers dit à la fois le calme et la majesté de l'entrée solennelle. Le quatrième vers est une sorte de nominatif absolu, la foule jette des fleurs sur la route.

3e Strophe. — Au troisième vers, la joie fait place à la tristesse, la mélodie tombe triste et sombre au souvenir de la trahison de Judas. Elle semble ensuite vouloir mettre en relief le misérable prix auquel le malheureux sacrifie son Dieu. Désolation du mot *venderat,* jeté à terre comme la bourse du maudit.

4e Strophe. — Nouvelle allure de la phrase mélodique au deuxième vers, vrai soufflet musical que Satan inspire. Le *diabolus in musica* est-il bien placé! Tristesse profonde du troisième et du quatrième vers ; peinture du mot *suspenderant.*

5e Strophe. — Le deuxième vers si expressif, *mi la,* dirait-il le coup de lance? Sur *nos redemptus est*, la sensible descendante, l'harmonie *si sol mi* (on entend encore le *sol* final de *nos*), ne sont-elles pas un rayon de joie préludant à la résurrection?

6e Strophe. — Au deuxième vers, on voit presque les soldats s'installer devant la porte du sépulcre.

7e et 8e Strophes. — Le *destruere* final en *mi* est très décidé, et le *tribulantibus* de la strophe suivante paraît lui faire écho.

9e Strophe. — Le premier vers finit brusquement comme un trait, le croisé

succombe au vers suivant, douce consolation du *cœli bona susceperit*, et repos définitif dans la compagnie des saints.

Ce commentaire n'est évidemment qu'un essai. Y a-t-il imagination ou vérité dans les idées prêtées au compositeur? Le chanteur qui s'en inspirerait, donnerait-il tout son relief à cette curieuse page? Le lecteur a les pièces en main, qu'il en juge. Ce serait une confirmation de ce principe : pour bien exécuter le chant grégorien, pénétrez-vous du sens des paroles, et, avec votre âme, *dites-les* sur la mélodie qui vous est proposée.

A. VIGOUREL, *P. S. S.*



BIBLIOGRAPHIE

Eurythmie et Harmonie, commentaire d'une page de Platon, par S. Em. le Cardinal Perraud, évêque d'Autun, membre de l'Académie française. — Paris, Téqui, 29, rue de Tournon. 1896.

Depuis le récent décret de la Congrégation des Rites sur le chant liturgique, chaque jour nous apporte une preuve nouvelle de l'importance que l'Église attribue à la musique dans ses rapports avec le culte public et l'éducation religieuse. Nos lecteurs n'ont pas oublié les lettres pastorales de LL. EEm. les cardinaux Bourret, évêque de Rodez, et Sarto, patriarche de Venise. Aujourd'hui, S. Em. le cardinal Perraud publie un opuscule, où il traite de la musique considérée comme interprète et auxiliaire du sentiment religieux. Mgr Perraud ne s'est pas proposé de tracer un règlement, de fixer rigoureusement une méthode. Il a voulu remettre en lumière la vraie doctrine, et faire apparaître « tout ce qu'il y a de poésie et de philosophie dans la musique rattachée à sa sublime origine ou ramenée à sa véritable fin ». Ces éloquentes pages, qui constituent un modèle achevé d'entretien spirituel, ont été suggérées par le mot de Platon dans le *Protagoras* : « Toute la vie de l'homme a besoin d'eurythmie et d'harmonie. » Mais c'est l'esprit même de saint Augustin qui anime et pénètre tout le commentaire. Par des citations de Platon et de l'Ancien Testament, le cardinal prouve l'accord des livres sacrés et profanes sur le rôle de la musique dans le développement des facultés supérieures. Les philosophes, les patriarches, les législateurs, les prophètes, trouvent dans l'art musical le moyen puissant de régler les âmes et de les élever vers la Divinité. Sur l'union si féconde de la musique avec la prière, Mgr Perraud interroge ensuite les Pères de l'Église : saint Basile, saint Ambroise et saint Augustin, qui a donné cette profonde définition de la musique : « pene divina ista disciplina ». (*De Musica*, liv. I, ch. II, n° 3.)

Arrivant au pontificat de saint Grégoire, le cardinal caractérise définitivement l'œuvre du grand Pape. « Il eut la gloire de donner au chant ecclésiastique ce caractère suave et solennel en même temps que populaire et durable, qui a traversé les siècles et auquel il faut toujours revenir, après les aberrations trop prolongées de l'esprit de frivolité ou d'innovation. » Dans cette vue sur l'évolution de la musique religieuse, le cardinal Perraud, supérieur général de l'Oratoire de France, ne pouvait oublier saint Philippe de Néri et son disciple, pénitent et ami, le glorieux Palestrina, qui fut pendant vingt-quatre ans le maître de chapelle de l'Oratoire de Rome. « Retrancher de la vie de saint Philippe l'amour de la musique, a dit le cardinal Capecelatro, ce serait le diminuer de moitié et enlever à sa sainteté un de ses traits les plus saillants et les plus aimables. » Aux termes mêmes de la règle donnée aux Oratoriens de Rome par leur saint fondateur, ces Pères, unis aux fidèles, devaient s'élever, par la musique, à la contemplation des choses célestes : « Musico concentu excitentur ad cælestia contemplanda. »

Mais c'est le chapitre intitulé : *La Musique sacrée auxiliaire de la Prédication,* qui est particulièrement intéressant pour les liturgistes et les musiciens. Le cardinal y détermine les caractères de la musique vraiment religieuse. Ici, nous devons citer largement : « Plût à Dieu que tous ceux qui patronnent l'usage de la musique dans les cérémonies du culte, ou qui ont mission de l'exécuter à l'aide des instruments et des voix humaines, fussent pénétrés à fond de toutes les belles et justes idées que je viens d'emprunter à des saints et à des hommes de génie sur la mission religieuse de l'art musical ! Ce serait d'abord l'exclusion absolue de cette musique théâtrale qui, loin de disposer au recueillement et à la piété, de favoriser dans les âmes l'éclosion de la componction attendrie, de les soulever, malgré leur pesanteur, et de les aider à monter plus haut, n'est propre qu'à dissiper l'esprit, à réveiller des réminiscences et des impressions dangereuses, à divertir de l'application sérieuse à la prière, et à rendre plus difficiles les saintes ascensions vers le monde surnaturel. Adapter aux textes sacrés tirés de la sainte Écriture et aux paroles liturgiques, dont l'Église se sert dans la cébration de nos mystères, des mélodies profanes, vulgaires, employées d'ordinaire à exprimer des passions terrestres, n'est-ce pas une sorte de profanation, à laquelle on pourrait appliquer la censure portée par saint Paul contre ceux qui introduisent d'impurs alliages dans l'infinie pureté et sainteté de la parole de Dieu ? » Et après avoir rappelé la lettre de saint Bernard sur la composition liturgique que nous avons publiée dans notre fascicule du mois de septembre 1895, le cardinal ajoute : « Je voudrais que tous, depuis l'artiste qui touche le grand orgue ou préside dans le chœur à l'unité des diverses parties du chant, jusqu'au petit enfant de la maîtrise qui doit mettre dans nos symphonies un écho des voix angéliques, oui, que tous prissent pour devise cette parole de saint Paul, dans laquelle ils trouveraient un enseignement des plus utiles et un précieux encouragement : « Nous aussi, nous pou- « vons quelque chose pour la vérité. »

Dans la conclusion de son entretien, le cardinal Perraud montre par quels liens logiques l'eurythmie et l'harmonie, éléments de l'esthétique, se rattachent aux principes fondamentaux de la morale et de la religion. Il voit dans la musique comme le prélude du concert du ciel annoncé par Job, un murmure de cette douce symphonie de la cité bienheureuse que décrit l'Apocalypse. « Sur la terre, nous ne faisons pour ainsi dire qu'entonner l'antienne et les premiers versets d'un psaume dont la doxologie — Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit — devra retentir pendant toute l'éternité. »

Si la place ne nous était mesurée, nous aurions prouvé à notre tour que les philosophes et les grands musiciens ont tous reconnu cette miraculeuse puissance qu'a la musique de pénétrer jusqu'aux profondeurs sacrées et originelles. Il semble que son essence même soit de nous révéler la divine Vérité. Un grand idéaliste anglais a dit : « Qui est-ce qui, en mots logiques, peut exprimer l'effet que la musique fait sur nous ? Une sorte d'inarticulée et insondable parole, qui nous amène au bord de l'infini et nous y laisse quelques moments plonger le regard. » Et si nous invoquons le témoignage des deux génies de la musique moderne, Beethoven répond : « La musique donne l'accès du monde supérieur » ; et Wagner : « La musique est littéralement la révélation d'un autre monde. » C'est donc la doctrine des saints et aussi celle des maîtres, que le cardinal Perraud a exposée avec sa grande autorité et son talent admirable d'écrivain. Il a de nouveau fortement affirmé le principe trop méconnu de la vraie musique. Nous comptons sur l'action salutaire d'une telle parole, et nous verrons bientôt la discipline ecclésiastique exclure de tout chœur et de toute tribune *l'autre musique,* celle qui, loin de donner accès au monde supérieur, arrête l'élan de la prière et offense le goût le moins délicat.

P. Cressant.



MOIS MUSICAL

PARIS

A Saint-Jacques du Haut-Pas. — Nous lisons dans la *Croix* que M. Blondel, maître de chapelle de Saint-Jacques du Haut-Pas, a fait exécuter, à la clôture de l'Adoration perpétuelle à sa paroisse, le *Miserere* d'Allegri. Une initiative de ce genre est trop rare à Paris pour que nous la laissions passer sans nous en réjouir et la signaler. Jusqu'à présent les maîtrises de Saint-Gervais et des Blancs-Manteaux, seules, avaient le monopole des exécutions palestriniennes. D'autres maîtrises se décideraient-elles à suivre le mouvement imprimé par les *Chanteurs de Saint-Gervais*? Qu'elles seraient bientôt convaincues de *l'absolue facilité* de ce répertoire, et pénétrées du profond sentiment religieux qui s'en dégage! Toutes nos félicitations à M. Blondel.

DÉPARTEMENTS

Chavagnes-en-Paillers (Vendée). — Nous sommes heureux de compter au nombre de nos nouveaux adhérents M. l'abbé Ailleaume, maître de chapelle du petit séminaire, qui, dans ces dernières fêtes, a fait exécuter par ses élèves de la musique des maîtres religieux des xve, xvie et xviie siècles. « Nos enfants, nous écrit-il, ont un goût marqué pour cette musique et la chantent toujours avec un nouveau plaisir. A la solennité de l'Épiphanie, ils ont fait entendre au salut l'*O sacrum* de Viadana, l'*Alma* de Palestrina et le *Tantum ergo* de Vittoria. La gravité de tous ces morceaux a ravi l'assistance d'admiration. Tout le monde ici est d'accord qu'il n'y a pas de musique comparable à celle-là, et que c'est la plus belle que le bon Dieu puisse entendre après celle des anges. »

Poitiers. — L'entrée de M. l'abbé Gerbier dans l'Ordre des Pères Assomptionnistes est pour nous une perte très sensible. M. l'abbé Gerbier était, depuis la fondation de la *Schola Cantorum*, un de ses plus sûrs conseillers, et l'appui aussi dévoué qu'éclairé qu'il ne cessa d'apporter à notre œuvre lui avait, depuis longtemps, mérité notre reconnaissance. Ses chroniques de la *Semaine religieuse de Poitiers*, où son concours était si apprécié, et dont nous donnions souvent des extraits, se faisaient remarquer par une rare compétence et un zèle infatigable pour la cause de la vraie musique religieuse. Le souvenir du R. P. de l'Assomption est de ceux qui ne s'oublient pas, et nos vœux, comme ceux de nos lecteurs, le suivront avec un affectueux respect dans la retraite où la Providence l'a conduit.

Besançon. — M. Ed. André, organiste de Saint-Maurice, de Besançon, et directeur de l'*Orphéon Bisontin*, nouvellement réorganisé par lui, a fait exécuter le motet *Angeli Archangeli* de Gabrieli, et se propose d'entreprendre l'étude de plusieurs œuvres palestriniennes. Nous savons, d'autre part, que M. de Béranger, organiste de la Madeleine, encouragé par les résultats déjà obtenus dans l'exécution de ce répertoire, va mettre à l'étude la charmante messe de Goudimel, dite *Le bien que j'ay*, d'un caractère si français. Goudimel était Franc-Comtois, il est de toute justice que ses compatriotes concourent à le tirer de l'oubli.

Digne. — La *Semaine religieuse* de Digne annonce qu'une nouvelle édition du Graduel et du Vespéral, « revue, complétée et entièrement refondue », va paraître incessamment. Nous espérons vivement qu'il sera tenu compte, en cette édition, des découvertes modernes, et qu'elle donnera satisfaction aux ecclésiastiques et aux fidèles, de plus en plus nombreux, qui, tout en restant attachés à leurs livres diocésains, seraient heureux d'y retrouver — tout au moins, en ce qui concerne le groupement et le rythme des neumes — la lumineuse ordonnance de l'édition bénédictine.

G. de Boisjoslin.

L'abondance des matières nous force à remettre au prochain numéro, qui va paraître incessamment, la suite du Mois Musical.

La Rédaction.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 3 | Mars 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	2, *Rue François-Miron*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale) . . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

« *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine* », par M. A. Gevaert. Dom J. Pothier.
Le Plain-Chant. . . . . L'abbé Cartaud.
La Musique sacrée en Italie . . . . Giovanni Tebaldini.
Notre Ecole de Chant liturgique et de Musique religieuse . . . . . Les Secrétaires.
Notre encartage . . . . Ch. Bordes.
Nos concours . . . . L'abbé Perruchot.
Les Fêtes de Niort. . . . . R. P. Lhoumeau.
Mois musical . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : Interludes pour la messe des Dimanches dans l'année . F. de la Tombelle.

« LA MÉLOPÉE ANTIQUE DANS LE CHANT DE L'ÉGLISE LATINE »

Par Aug. Gevaert [1]



L'APPARITION d'un nouvel ouvrage sur la musique, sorti de la plume savante et habile de l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles, ne pouvait que grandement réjouir tous les amis de l'art et de l'histoire. Les deux beaux volumes publiés, il y a dix ans, l'un sur les tons et les modes, l'autre sur les rythmes de la musique de l'antiquité grecque et romaine, avaient éclairci déjà bien des obscurités, débrouillé bien des textes, revisé un certain nombre d'interprétations fausses ou hasardées. Le second travail reprend le même sujet, pour en faire une application spéciale à la musique de l'Église, musique héritière, comme on le sait, des débris du passé. Dès le début du livre, nous trouvons la question nettement posée en ces termes : « Quels sont au juste les éléments de la musique gréco-romaine dont l'Église s'est approprié l'usage?

1. Un vol. grand in-8°. Gand, 1895.

S'agit-il seulement de vagues réminiscences, de mélodies à moitié oubliées, ou y a-t-il eu des emprunts positifs, remontant à une époque où la culture de l'art était encore vivante? » A cette question principale, assurément pleine d'intérêt, l'auteur en joint d'autres qui s'y rattachent tout naturellement et sollicitent également une légitime curiosité : il se demande « à quelle espèce d'œuvres musicales les communautés chrétiennes ont-elles puisé? Enfin quelle date peut-on assigner aux plus anciens chants de l'Antiphonaire romain, tel que le recueil existe de notre temps? » Notre savant musiciste, « après dix années de nouvelles études, poursuivies sans relâche », pense être arrivé « à une solution suffisante du problème ».

La solution se résume ainsi : La musique gréco-romaine, qui, au temps de l'empire jusqu'au vie siècle, était surtout pratiquement *citharodique*, chant à la cithare, « est entrée de plain-pied, comme la langue latine, dans l'Église catholique, et s'y est continuée telle quelle, à part la suppression de tout élément instrumental ». Chez les chrétiens comme chez les païens, règnent, dans les premiers siècles, le même enseignement et la même pratique : vocabulaire, syntaxe, règles de composition, échelles modales, thèmes mélodiques, tout est pareil. Quant à l'âge des monuments mêmes du chant liturgique, ils remontent, selon M. Gevaert, « à l'époque où les formes du culte public dans l'Église latine commencent à prendre des contours arrêtés pour nous, aux confins du ive et du ve siècle ».

La démonstration de ces divers points va être entreprise scientifiquement, non toutefois sur le répertoire complet des mélodies chrétiennes, mais seulement sur la partie de ce riche trésor regardée par l'auteur comme la plus intéressante, la plus ancienne, la plus sûre et la mieux conservée; c'est-à-dire sur la catégorie des antiennes simples qui composent l'office, principalement celui du jour, à l'exclusion des mélodies plus longues et plus compliquées dont les nocturnes, et surtout la messe, ont été dotés, pour l'usage exclusif des chantres de profession, à une époque que M. Gevaert croit moins ancienne.

Dans son Introduction, l'auteur ouvre une longue parenthèse, en petit texte, pour résumer et maintenir la thèse qu'il a soutenue dans ses *Origines du chant liturgique de l'Église latine*, contre la tradition qui donne saint Grégoire le Grand comme le compositeur ou le compilateur de l'Antiphonaire. D'après M. Gevaert, « ce fut l'œuvre des papes helléniques qui occupèrent le siège pontifical à la fin du viie et au commencement du viiie siècle. Les mélodies de l'*Antiphonale Missarum* ont reçu leur forme définitive entre l'avènement de Léon II (682), et celui de Grégoire II (715). Le pape Serge Ier (687-701) a été le principal inspirateur de cette œuvre. L'Antiphonaire de l'office avait été fixé antérieurement, sous le pontificat d'Agathon (678-681). » Ces assertions qui, après tout, on l'avoue plus loin, ne sont que des probabilités, appelleraient même à ce titre plus d'une réserve; mais ce n'est pas dans un simple compte rendu comme celui-ci qu'une discussion peut trouver sa place. Si la thèse opposée à la tradition ne nous paraît pas suffisamment établie, on voudra bien nous faire l'honneur de le croire, ce n'est pas par pures raisons de sentiment et de foi. Le sentiment n'est ici pour rien, et la foi n'est dans l'espèce nullement en danger : son domaine est

ailleurs. La question présente, pour l'histoire, un certain intérêt, mais elle n'a en réalité qu'une importance très secondaire, pour ne pas dire nulle, au point de vue du plain-chant lui-même. Que celui-ci, en effet, mérite ou non d'être appelé grégorien, le respect qu'il nous inspire sera le même. Ce qui le recommande à nos yeux, c'est d'abord ses origines, malgré tout plus sacrées que profanes, puis son caractère vraiment liturgique, et, notons-le bien, impersonnel, qui en fait non pas le chant de tel ou tel, mais simplement le chant traditionnel de la sainte Église. Ajoutons à cela, si l'on veut, sa valeur esthétique, son genre spécial, qui, bien qu'archaïque, et peut-être précisément parce qu'il est archaïque, se trouve si bien en rapport avec sa destination ; sa vénérable antiquité, et sa merveilleuse persistance à travers tant de siècles et tant de ruines : tout ce que M. Gevaert est le premier à admirer, et qu'il se plaît à relever en plusieurs belles pages de son livre.

Voici, d'après l'auteur lui-même, le plan de son travail. — Nous avons, dit-il, à la fin de son Introduction, divisé notre matière en deux parties :

« La première, historique à la fois et théorique, expose et décrit les origines musicales et le développement du chant antiphonique de l'office. Elle s'ouvre par trois chapitres, qui forment les prolégomènes de notre étude. En premier lieu, un précis de la doctrine musicale des anciens donne, en ce qui concerne les échelles-types, les modes, les tons et la composition mélodique, toutes les notions indispensables à l'intelligence des doctrines et de la terminologie grecques. Vient ensuite un tableau succinct de la pratique du chant à la cithare pendant les derniers siècles de l'Empire romain. En troisième lieu, l'exposition préliminaire s'occupe de la mélopée des hymnes ambrosiennes, transition de la musique profane au chant de l'Église chrétienne. Avec le quatrième chapitre, nous entrons au cœur du sujet : les chants antiphoniques sont classés par rapport à la théorie des modes antiques qui s'y rencontrent ; ensuite nous expliquons l'adaptation des mélodies au système des modes dits ecclésiastiques. Les chapitres restants traitent de la facture musicale des antiennes, de leur classement chronologique, et enfin des altérations que les cantilènes de l'Antiphonaire romain ont subies au cours des siècles.

« La deuxième partie de notre livre, destinée à démontrer les principes et les faits établis dans la première, consiste en un inventaire méthodique du trésor des mélodies antiphoniques de l'office des Heures. Nous n'y avons accueilli que celles dont l'existence est constatée par des documents antérieurs à Gui d'Arezzo, à l'an mil. »

Certes ce sont là des questions nombreuses, toutes intéressantes, mais qui ne sont pas toutes également claires, bien que posées aussi clairement que possible, et toujours traitées d'une façon loyale et consciencieuse. Sur plusieurs points nous aurions, ici encore, de sérieuses réserves à faire, des solutions trop générales ou trop hâtives à signaler, des méprises de détail ou même parfois des erreurs de fond à relever. Nous le ferons à l'occasion, en reprenant dans un résumé succint, les unes après les autres, les principales questions que développe M. Gevaert dans son nouvel ouvrage.

Dom Joseph Pothier.



LE PLAIN-CHANT

La Société de musique religieuse qui a pour titre *Schola Cantorum* et pour organe *la Tribune de Saint-Gervais,* a formulé comme première base de ses statuts le principe fondamental suivant :

Retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, et son application aux diverses éditions diocésaines.

C'est donc rester dans le programme de l'association et répondre aux désirs de ses membres, que de parler du plain-chant, en le considérant, d'une part, tel que nous le trouvons dans les manuscrits les plus autorisés, c'est-à-dire tel que nous l'ont rendu les RR. PP. Bénédictins de Solesmes (Sarthe), et, d'autre part, tel que nous le présentent les diverses éditions en usage actuellement dans nos diocèses.

Nous ne prétendons pas faire ici œuvre d'érudition, de discussion : à ce point de vue, les *Mélodies grégoriennes* de Dom Joseph Pothier, si universellement connues et appréciées, et la savante *Paléographie musicale,* si brillamment rédigée par Dom A. Mocquereau, suffisent surabondamment. Nous voulons seulement aider, selon notre pouvoir, les bonnes volontés (et elles sont nombreuses) qui désirent s'initier à la connaissance du vrai chant grégorien qu'ont chanté nos pères et à sa traditionnelle exécution. Nous voudrions aussi faciliter l'exécution, au moins convenable, de nos diverses éditions diocésaines, lesquelles, malgré les déplorables mutilations qu'elles ont fait subir aux mélodies primitives, contiennent encore quelques intéressants débris de leur ancienne beauté, « *vetusti fragmina templi*[1] ».

Nous sommes intimement persuadé que l'exécution correcte de ces éditions modernes provoquera le désir et le besoin de connaître les mélodies grégoriennes dans leur intégrité primitive, les fera aimer par les hommes de goût et même par le peuple chrétien, et enfin leur donnera droit de cité dans tous les temples catholiques.

Nous croyons pouvoir ramener aux trois points suivants ce que nous avons l'intention de dire du plain-chant :

1° Ce qu'il est ;

2° Ce qu'on en fait ;

3° Ce qu'on doit en faire.

Vaste sujet assurément et digne de toute l'attention des vrais amis de la Religion et du véritable chant de l'Église catholique. Nous nous efforcerons toutefois de nous attacher spécialement aux côtés réellement utiles et pratiques de ces grandes questions, de manière à faire connaître et aimer le vrai chant grégorien. Pour cela, nous laisserons parler, autant que possible, les auteurs recommandables qui ont traité ces matières ; nons aimerons à citer les ouvrages ci-dessus mentionnés, les écrits des plain-chantistes anciens et modernes, les actes des Conciles, les ordonnances de nos évêques, et, au nom de la tradition et du bon goût musical, nous revendiquerons pour le

1. On pourrait dire aussi : *Venusti fragmina* templi.

plain-chant sa place légitime dans nos assemblées religieuses et la traditionnelle exécution qu'il doit avoir.

I. — Le Plain-Chant. — Ce qu'il est.

Disons ou plutôt rappelons ce qu'est le plain-chant :

Par origine ;

Par nature ;

Par destination.

Origine du plain-chant. — Quand le christianisme apparut sur la terre, deux nations étaient en possession d'un chant dont l'histoire nous a conservé le souvenir, si elle n'a pu nous en garder des monuments assez authentiques et assez probants pour nous permettre d'en apprécier le caractère spécial et la valeur artistique. Ces deux peuples sont les Hébreux et les Grecs. Les Romains, qui avaient déjà emprunté aux Hellènes les principales formes de leur poésie, leur avaient aussi emprunté les règles de leur chant. Mais il ne nous reste aucun monument sérieux des mélodies de l'antique Rome.

Les Hébreux devaient avoir une musique très perfectionnnée, si on en juge par la beauté, la sublimité des paroles chantées dans le temple, — par la réglementation à la fois grandiose et détaillée que le chantre royal, David, avait établie, — par l'ordre, la variété des chants, — par le nombre considérable des exécutants, — par les attributions très précises des chefs de chœur [1].

Les Grecs avaient aussi une musique remarquable. Tous les auteurs anciens en parlent avec admiration, et nous pouvons en juger par cette double considération : d'une part, la constante et rigoureuse sollicitude avec laquelle les législateurs de la Grèce veillaient sur les chants religieux et nationaux de leur pays, pour leur conserver un caractère toujours austère et grave et jamais amollissant et corrupteur ; d'autre part, le génie naturel des Hellènes, qui leur a fait créer d'incomparables chefs-d'œuvre dans tous les genres de l'activité humaine. De cet ensemble merveilleux de beautés littéraires, sculpturales, etc., que nous a laissées le génie grec, ne peut-on pas, indépendamment du témoignage de l'histoire, conclure légitimement que la musique, chez ce peuple, était arrivée à une haute perfection [2] ?

Qu'étaient la musique grecque et la musique hébraïque ?

Que sont devenues la musique grecque et la musique hébraïque ? Quelles différences existaient entre elles ? N'étaient-elles pas même identiques ?

Malgré quelques fragments retrouvés çà et là et que l'érudition la plus persévérante cherche encore à déchiffrer, nous sommes condamnés sur tous ces points à confesser notre ignorance. Cependant, grâce au christianisme naissant, l'art musical des Hébreux et des Grecs n'est pas complètement perdu pour nous ; nous croyons même pouvoir dire qu'il nous a été non seulement conservé, au moins quant à sa substance, mais encore agrandi et perfectionné.

Voici nos raisons.

1. Cf. Abbé Petit : *Psalmodie..., accentuation,* préface.

2. Cf. les ouvrages publiés dans ces derniers temps sur la musique grecque par MM. Vincent et Vitet, de l'Institut, Bourgault-Ducoudray, du Conservatoire, le chanoine Morelot.

Les Apôtres et les premiers disciples de Jésus-Christ, avant comme après leur conversion, assistaient aux assemblées religieuses prescrites par la loi judaïque, et, par conséquent, étaient initiés aux chants qui retentissaient dans le temple de Jérusalem. En se dispersant à travers le monde, ils rencontrèrent bon nombre de leurs compatriotes qui avaient conservé, comme eux, les traditions religieuses de leur pays natal. Dès lors, dans les assemblées chrétiennes des Juifs convertis, on dut chanter couramment les cantiques de Sion. Ce furent là, croyons-nous, les premiers chants de l'Église naissante.

Toutefois, il faut tenir compte d'un autre élément qui dut entrer dans le chant primitif de l'Église : la musique grecque, s'il est vrai pourtant qu'elle fût substantiellement différente de celle des Hébreux. La plus élémentaire prudence devait en effet inspirer aux Apôtres de ne pas repousser les usages nationaux des peuples qu'ils évangélisaient, quand surtout ces usages n'avaient rien de contraire au dogme et à la morale évangéliques. Or, parmi ces traditions nationales, qui ne sait quelle place tenait la musique dans les cérémonies religieuses ? Il n'est donc pas étonnant que les Apôtres aient laissé, peut-être même volontairement, s'infiltrer la musique grecque dans la musique des Hébreux et qu'entre elles deux il se soit produit, à la longue, une fusion et une compénératration réciproques. Ne voit-on pas en effet les modes grégoriens porter des noms empruntés à la musique grecque : les modes dorien, phrygien, lydien... ?

Nous croyons donc pouvoir conclure que la musique chrétienne est une harmonieuse combinaison de la musique grecque et de la musique hébraïque. Et quand bien même cette conclusion serait contestée, il n'en resterait pas moins que le plain-chant remonte à une respectable antiquité, sinon sous la forme élevée que lui a donnée plus tard saint Grégoire le Grand, du moins sous une forme artistique que n'auraient pas désavouée les peuples musiciens de l'ancien monde.

Cependant nous n'aurions fait connaître que bien imparfaitement les origines du plain-chant, et nous n'aurions pas démontré que le chant de l'Église avait non seulement conservé, mais encore élevé et perfectionné l'art musical des Hébreux et des Grecs, si nous ne rappelions la transformation que subirent les mélodies de l'ancien monde sous l'influence des idées chrétiennes.

(A suivre.)

C. Cartaud,
Chanoine honoraire, Curé-doyen de Puiseaux (Loiret).



LA MUSIQUE SACRÉE EN ITALIE

Nous recevons de notre correspondant, M. Tebaldini, maître de chapelle du Santo de Padoue, cet article très intéressant sur la réforme de la musique sacrée en Italie. Il donnera une juste idée de la lutte ardente engagée pour le triomphe de notre cause. Nous ne saurions trop admirer le courage et le zèle des réformateurs italiens, depuis les nombreux évêques qui ont pris la tête du mouvement jusqu'aux plus humbles organistes de bourgades. M. Tebaldini est un des plus vaillants chefs de cette campagne. Nous sommes heureux de l'en féliciter en le présentant à nos lecteurs.

I

Voilà déjà vingt ans que le prêtre milanais, D. Guerino Amelli, maintenant prieur de l'abbaye du Mont-Cassin, en proclamant au congrès de Venise la nécessité d'une réforme de la musique d'église, prenait l'initiative d'un premier mouvement salutaire, qui excita l'étonnement et l'admiration. Depuis ce jour mémorable, que de luttes, que d'amertumes, que de déboires pour les promoteurs d'une si noble entreprise ! Mais aussi, faut-il le dire, quelle foi inébranlable et quel enthousiasme vinrent affermir et consolider leur œuvre et leur conviction !

Au début, lorsque les nouvelles idées ne furent comprises qu'abstraitement, il semblait que bon nombre d'évêques, et de soi-disant maîtres, appuyassent les efforts d'Amelli, et pour un laps de temps assez long on se croyait réellement entré, sans trop de secousses, dans une nouvelle phase. Mais lorsque les paroles devinrent des faits, une véritable émeute éclata d'un bout à l'autre de l'Italie. Le clergé, en accueillant les récriminations des fidèles, portés à s'amuser même dans les églises, ne voulut rien savoir de cette musique « ennuyeuse ». Les maîtres de l'art, ne voulant point risquer sur le nouvel autel leur renom, la plupart du temps appuyé en l'air, s'évertuèrent à arrêter le mouvement réformateur. Toute la phalange des joueurs d'instruments et des choristes, adonnés tour à tour à l'église, au théâtre, au cabaret, et parfois même aux places publiques, protesta bruyamment contre l'innovation. Et ce ne fut pas peu de chance qu'au milieu d'un si violent orage ait pu rester debout la publication *Musica Sacra,* fondée, à Milan, par Amelli et un petit nombre de ses fidèles amis, tels que l'abbé Famadini, compositeur fécond, sévère, noble et inspiré ; l'avocat Remondini, tenace propagateur de la réforme des orgues, et le regretté abbé Bonuzzi, docte maître du plain-chant. Toute l'action se borna, pour quelque temps, à employer, dans la construction de l'orgue, des systèmes différents et plus rationnels, et à former, sinon une école d'orgue proprement dite, au moins un répertoire de pièces propres à préparer, dans l'avenir, de meilleurs organistes. Quant aux constructeurs d'orgues, c'est l'anglais Frice qui, le premier, indiqua de nouveaux systèmes de fabrication ; et quant aux organistes, c'est le maître Philippe Capocci, de Rome, qui leur montra la bonne voie. Mais l'action, toujours bornée à l'Italie supérieure, répandue dans les villages plutôt que dans les grandes bourgades et dans les villes, portait en soi un vice d'origine : le manque d'écoles et de chapelles qui pussent servir d'exemple, et par conséquent le manque d'éléments aptes à enseigner et à être enseignés. Il est vrai qu'Amelli essaya de fonder, à Milan, une école ; mais elle dura très peu et il fallut tout reprendre.

Tout le monde se rappelle le congrès de plain-chant qui se tint, à Arezzo, en 1882. Il est inutile de relever ici les discussions qui y surgirent entre les partisans du plain-chant des Bénédictins de Solesmes et les défenseurs des éditions authentiques de Ratisbonne. Il nous suffit de rappeler la maigre figure qu'y firent ces chantres de Florence et de Rome, qui osèrent infliger aux congressistes, venus de tous les pays de l'Europe, l'exécution d'un chant grotesquement martelé, comme l'expression et l'essai des bonnes traditions grégoriennes.

Heureusement la Sacrée Congrégation des Rites, présidée par S. Ém. le cardinal Bartolini, publiait, en 1884, un règlement pour la musique d'église, qui fut, quoi que l'on puisse en dire aujourd'hui, assez favorable à notre cause. De nombreux journaux catholiques commencèrent à accentuer le mouvement; des jeunes gens courageux se rangèrent du côté d'Amelli et de ses compagnons; maints séminaires inscrivirent dans leur programme, comme obligatoire, l'étude du chant grégorien; plusieurs évêques, en hommage du règlement, instituèrent des commissions diocésaines de Sainte-Cécile, chargées d'assurer, dans chaque diocèse, la réformation de la musique sacrée; des paroisses rurales fondèrent de petites écoles de plain-chant. La bonne semence était jetée; et bien que les commissions de Sainte-Cécile, qui devaient être le moyen le plus précieux de la réforme, aient complètement avorté, parce qu'elles étaient formées d'éléments non convaincus de la nécessité de l'action, et partant incapables de la réaliser, néanmoins d'heureuses initiatives laissèrent après elles des traces assez profondes.

Certains faits remarquables, vers la fin de 1885, vinrent imprimer une nouvelle vigueur au mouvement de restauration. Amelli s'étant retiré au Mont-Cassin, la direction de la revue *Musica Sacra*, de Milan, passa aux mains de vaillants jeunes artistes, ayant à leur tête M. Gallignani, qui était alors maître de chapelle à la grande Métropolitaine de Milan. *La Civiltà Cattolica*, revue d'un grand renom en Italie et à l'étranger, par la plume du P. de Santi, commença à s'occuper sérieusement de la musique sacrée, par des polémiques ardentes et efficaces, qui poussèrent d'autres revues à entrer dans la lice. En outre, plusieurs constructeurs d'orgues, en suivant les bons conseils des meilleurs organistes, adoptèrent une méthode de fabrication plus rationnelle, et établirent, pour plusieurs églises de la haute Italie, des instruments suffisant à l'exécution d'une musique sévère. En même temps, d'importantes publications sur l'histoire, la théorie et l'esthétique de la musique d'église se publiaient en Italie, travaux originaux ou traductions. Aussi, au congrès de Sainte-Cécile, à Brixen, en septembre 1889, y eut-il un assez grand concours d'Italiens qui, peu après, se réunirent à Soave, près de Vérone, et y jetèrent les bases d'un comité permanent, chargé de s'occuper de la réforme de la musique d'église avec une certaine autorité et compétence. Ce comité s'acquitta fort bien de sa tâche, car en peu de temps il réussit à formuler un programme général, que S. S. Léon XIII a jugé digne de sa bénédiction et de son approbation. A cette même époque, des écoles de chantres, *Scholæ Cantorum*, se fondèrent en plusieurs cathédrales et basiliques.

Le treizième centenaire de saint Grégoire, qui se célébra à Rome au mois de mars 1891, réunit dans la Ville éternelle les plus illustres champions de la réforme; et le mois de novembre de cette même année sera toujours mémorable par le congrès de Milan, où l'on se livra à des essais et des discussions d'une haute importance, qui eurent pour résultat la fondation de sociétés régionales, avec des réunions annuelles, des cours d'instruction théorique et pratique, etc. Dans l'espace de trois années, on tint, dans les diocèses de Lombardie et de Vénétie, onze réunions, qui donnèrent un grand accroissement à la cause de la réforme musicale. Dans l'Émilie aussi, depuis Reggio jusqu'à Parme, on poussa avec énergie l'œuvre de la restauration. La célébration du troisième

centenaire palestrinien fut une nouvelle occasion de révéler d'une manière éclatante le chemin parcouru jusque-là.

Venise vit alors naître une nouvelle revue musicale, sous ce titre : *L'École vénitienne de Musique sacrée.*

Il n'est que trop vrai, cependant, que toute cette action virile et courageuse fit renaître les contradictions et les révoltes des premières années. Des accusations de toutes sortes s'accumulèrent contre les principaux promoteurs de la réforme. On alla jusqu'à dénoncer en public ces hommes, pleins de mérite, comme des adeptes de la franc-maçonnerie. Pendant quelque temps, on put lire de véritables réquisitoires dans des journaux et des revues qui auraient dû, de par leur nature, s'attacher au moins à la charité et à la courtoisie. Les choses furent poussées si loin, que l'autorité ecclésiastique dut évoquer cette cause, en conseillant à tout le monde de laisser de côté toute discussion jusqu'à ce que la Sacrée Congrégation des Rites eût prononcé son jugement d'une façon définitive.

Le travail de la Sacrée Congrégation se fit lentement, selon la tradition, car elle tenait à recueillir des renseignements, soit en Italie, soit à l'étranger, sur la nécessité d'en venir à une réforme de la musique sacrée, surtout pour le pays qui a l'insigne et unique honneur d'abriter dans son sein l'auguste Chef de l'Église catholique. Les réponses envoyées à la Sacrée Congrégation par les maîtres italiens, rapprochées de celles qui lui parvinrent de la France, de la Belgique et de l'Allemagne, furent très caractéristiques.

En Italie, on n'interpella que ceux qui étaient décidément et notoirement contraires à la restauration musicale. De ce fait, beaucoup de maîtres tirèrent bon augure, surtout les Romains, attachés plus que jamais à leur piédestal d'argile, dont ils craignaient d'être jetés à bref délai.

Quant aux maîtres de l'étranger, leur réponse fut unanime : il fallait une réforme complète de la musique sacrée. Une autre observation trouve ici sa place. Comme il est dit plus haut, les conditions où se trouve en Italie l'œuvre de la réforme musicale sont tout à fait spéciales. Tandis qu'en France, en Belgique, en Allemagne, en Suisse et en Autriche, les maîtres qui s'y adonnent jouissent des sympathies et de l'appui de tous les catholiques et de tous les artistes, en Italie, ceux qui soutinrent la même cause, ayant les mêmes intentions, employant les mêmes moyens, et marchant par le même chemin, devinrent le point de mire de toutes sortes d'accusations. Il ne faut point s'étonner si la pureté des intentions, soutenue par une vie sincèrement chrétienne, se trouve sans cesse en butte aux assauts de ceux qui pactisent indifféremment avec le monde et les autels. Et, en effet, les mêmes adversaires qui, il y a dix ans, se ruaient contre l'action réformatrice, et se posaient en défenseurs puérils et comiques des traditions italiennes contre l'invasion des livres allemands, sans excepter les éditions de chant grégorien de Pustet, à Ratisbonne ; ceux-la mêmes, lorsque les Italiens, suivant le développement des études, eurent l'air de vouloir adopter l'école grégorienne de Solesmes, se firent les défenseurs ardents des éditions grégoriennes de Ratisbonne, pourvu que dans le règlement de la musique sacrée triomphât le libre choix de toutes les pièces de musique, depuis Aldega jusqu'à Mercadante, Battaglia, etc., etc.

Ce fut dans de telles conditions qu'en juillet 1894 parurent, enfin, le décret *Quod S. Augustinus*, et le Règlement pour la musique sacrée, que les uns attendaient avec une ardeur fébrile, espérant qu'ils étaient destinés à faire avorter les desseins des réformateurs, couverts de mépris, mais que ceux-ci, malgré les injures essuyées, attendaient avec calme et assurance, sachant pertinemment que le fait d'avoir observé et fait observer un règlement précédent, d'avoir toujours agi avec l'assentiment et l'appui des autorités diocésaines, et d'avoir été, au surplus, encouragés plus d'une fois par la bénédiction du Saint-Père, ne pouvait, certes, être regardé comme un présage de condamnation.

(A suivre.) G. Tebaldini.



NOTRE ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE
et de Musique religieuse

Il y a deux ans, en fondant la *Schola Cantorum*, nous indiquions comme le but suprême de notre œuvre la création d'une **École de Chant liturgique et de Musique religieuse** destinée à assurer la restauration de la vraie musique d'église. Aujourd'hui nous avons la joie d'annoncer à nos sociétaires que l'espérance est réalisée, que notre école est fondée.

Pour l'installer, la *Schola Cantorum* vient de louer un immeuble, situé à Paris, 15, rue Stanislas, à l'angle du boulevard Montparnasse. C'est un corps de logis absolument indépendant, ayant façade sur la rue et le boulevard, parfaitement aménagé pour les classes, études, conférences, répétitions particulières, la bibliothèque. (Des chambres d'étude seront mises à la disposition des élèves pour l'étude du pédalier.)

Nous pouvons donner déjà les grandes lignes de notre programme.

L'école se composera de *cours élémentaires gratuits* et de *cours supérieurs payants*.

*
* *

Les **Cours gratuits** comprendront des classes populaires de *solfège*, de *chant grégorien*, de *clavier*, d'*ensemble vocal*.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour nous assurer des élèves *assidus et sérieux*. L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non pour *flâner*. D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite*.

*
* *

Les **Cours supérieurs payants** comprendront des cours de *Chant grégorien*, d'*Orgue*, de solfège supérieur, d'harmonie et de composition, d'ensemble vocal et de rythme, etc.

Voici la liste de ces cours et les noms des professeurs qui ont bien voulu s'en charger :

Directeur des études grégoriennes : M. l'abbé Vigourel, directeur du chant au séminaire Saint-Sulpice ; — M. Schilling, titulaire de la classe de chant grégorien.

Directeur des études de l'orgue : M. Alexandre Guilmant, organiste de la Trinité, titulaire de la classe supérieure d'orgue ; — M. A. Pirro, titulaire de la classe de clavier (2e degré).

Directeur des études de contrepoint et de composition : M. Vincent d'Indy, compositeur de musique, titulaire de la classe de contrepoint et composition ; — M. F. de la Tombelle, titulaire de la classe d'harmonie ; — M. G. de Boisjoslin, titulaire de la classe supérieure de solfège.

Directeur des études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme : M. Charles Bordes, directeur-fondateur des « Chanteurs de Saint-Gervais », titulaire de la classe supérieure ; — Le titulaire de la classe de chant (pose et gymnastique de la voix), sera désigné ultérieurement.

Directeur des études historiques, paléographie musicale, etc. : M. A. Pirro, bibliothécaire de l'École.

L'étude élémentaire du latin pour l'intelligence des textes liturgiques aura sa place dans le programme des cours.

CONFÉRENCES

L'enseignement sera complété au cours de l'année par des conférences sur le chant grégorien, la liturgie et l'histoire de la musique par le R. P. Dom Joseph Pothier, le R. P. Dom Andoyer, M. Bourgault-Ducoudray, etc., etc.

—

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves*, les classes, faites par les professeurs, seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'école.

Les *moniteurs* seront aussi chargés d'une partie des *cours populaires* du soir.

*
* *

Le prix de la pension mensuelle pour les cours supérieurs n'est pas encore définitivement fixé par le Comité, mais nous pouvons assurer qu'il sera aussi modéré que possible. L'ouverture réglementaire des cours aura lieu le *15 octobre prochain*. On peut dès maintenant se faire inscrire en écrivant à M. Alexandre Guilmant, président de la *Schola Cantorum*, ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas.

*
* *

Avant de terminer ce premier article sur notre fondation, nous nous permettons de faire appel à la générosité de nos fidèles sociétaires. Nous les prions de nous aider à supporter la lourde charge d'un loyer important, les frais d'un aménagement, de transformations considérables.

Nous ouvrons donc dès aujourd'hui une *liste de souscriptions* qui sera publiée dans notre Annuaire. Les plus modestes offrandes seront acceptées, l'œuvre *de tous* étant toujours la meilleure et la plus durable des œuvres.

Pour constituer notre bibliothèque, nous recevrons avec reconnaissance les dons de tous ouvrages ayant trait à la musique en général, à la musique religieuse, à la liturgie : œuvres musicales, partitions, livres de chant, théories, critiques, œuvres littéraires ; tout livre, en un mot, *utile au développement intellectuel et moral, religieux et artistique de nos élèves.*

*
* *

Notre École étant un externat, nous offrons aux familles de province, qui voudraient nous envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille*, principalement sur celles dirigées par les chers Frères des Écoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation donnant aux parents les plus sûres garanties.

(A suivre.) Les Secrétaires.

NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Interludes dans la tonalité grégorienne pour la messe des dimanches dans l'année, par F. de la Tombelle

Le supplément que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs est un extrait des interludes que M. de la Tombelle vient d'écrire pour les messes grégoriennes en usage. Nous donnons le *Kyrie* et le *Sanctus* de la messe des dimanches dans l'année, la seule publiée encore dans notre *Répertoire moderne.*

M. de la Tombelle a eu l'heureuse idée d'accompagner ses interludes d'harmonisations des versets chantés par le chœur. La mélodie grégorienne isolée peut ainsi être chantée soit à l'unisson, accompagnée à l'orgue par les quatre parties vocales disposées sur deux portées, soit à quatre voix doublées par l'orgue. Des parties vocales séparées, à l'usage des maîtrises, seront bientôt éditées sur deux portées, l'une consacrée à la mélodie grégorienne, l'autre à l'une des parties accompagnantes, afin que le chanteur puisse, tout en exécutant sa partie, suivre des yeux la mélodie grégorienne confiée aux soprani et se conformer au rythme et à l'expression. M. de la Tombelle, pour obéir à un usage en vigueur dans le midi de la France, a placé en tête de chacun de ses interludes une *teneur* ou *corde vocale* appartenant à l'harmonie des premières mesures de chacun des versets. Sur cette teneur une voix quelconque du chœur pourra psalmodier le texte du verset omis et remplacé par l'interlude d'orgue. En se conformant à cette tradition, on sera plus liturgique et on évitera la barbare interjection d'une voix, criarde d'ordinaire, clamant le verset sur une note absolument étrangère à la tonalité de la réponse de l'organiste. Nous croyons donc que l'œuvre de M. de la Tombelle rendra de grands services aux chœurs modestes et aux organistes soucieux de ne pas répondre à un verset grégorien par un thème d'un caractère profane, souvent plus près de la danse que de la prière.

C. B.



NOS CONCOURS

Le concours de Litanies n'a donné aucun résultat. Les trop rares envois n'ont pu être réservés par le jury.

Le concours pour les versets de *Magnificat* a été plus satisfaisant, sans toutefois s'élever au niveau de ceux des motets de l'an passé.

Un envoi nous a paru néanmoins se distinguer entre tous par le sentiment musical qui s'en dégage et la rare intelligence « liturgique » avec laquelle le sujet imposé a été traité. Le jury a accordé une mention à l'œuvre portant l'épigraphe : *Ne impedias musicam.* Ce début plein de promesses nous fait attendre beaucoup du talent de ce nouveau concurrent.

Le sujet du prochain concours est un *Sanctus* et *Benedictus* à quatre voix inégales dans le style polyphonique.

Les manuscrits devront être remis aux bureaux de la *Schola* (15, rue Stanislas) avant le 31 mai prochain.

L. P.

SOCIÉTÉ D'ETHNOGRAPHIE & D'ART POPULAIRE

FÊTES DE NIORT

(Mai et Juin 1896)

SECTION DE MUSIQUE RELIGIEUSE

organisée par la *Schola Cantorum* de Paris

La Société d'Ethnographie et d'Art populaire prépare une série de congrès et de fêtes, qui auront lieu à Niort (Deux-Sèvres), du 21 mai au 21 juin de cette année. Elle a fait appel, pour l'organisation de la section qui comprend la musique religieuse populaire, au concours de la *Schola Cantorum*, dont le congrès régional se tiendra, à cette occasion, sous la présidence du comité de Paris.

Profitant de l'invitation que lui fait la Société d'Ethnographie, dont le but est de raviver l'art populaire dans chaque province, la *Schola Cantorum* tiendra donc à Niort, cette année, une de ses assises, où elle aura l'occasion d'aborder spécialement, et pour la première fois, la partie de son programme qui concerne la musique populaire à l'église. Elle espère, en même temps, établir son association régionale, qui unira, en les soutenant, les maîtrises, déjà nombreuses et prospères dans l'Ouest de la France.

Tous ceux donc qui s'intéressent à l'art religieux, et qui, dans les paroisses, les collèges, les pensionnats, etc., cultivent la musique sacrée ou désirent le faire, que ce soit à l'aide d'un modeste lutrin ou avec des ressources plus grandes ; qu'il s'agisse de chant grégorien, de musique moderne, de polyphonie *alla Palestrina*, ou de chants populaires (chants latins ou cantiques en langue vulgaire), sont invités à ces réunions, dont le programme est détaillé ci-après. Ils entendront, dans ces divers genres, des pièces de grand intérêt ; ils pourront faire connaître la nature et les résultats de leurs travaux, et trouver aide et conseil dans l'échange de vues que comportent ces réunions.

Voici le programme et l'horaire des séances :

Le mardi 19 mai, auront lieu, dans la salle des catéchismes de Saint-André, les réunions préparatoires des membres de la *Schola Cantorum*. Elles auront lieu le matin, à neuf heures, et l'après-midi, à deux heures précises. Ces réunions seront consacrées à la discussion et à l'étude des projets et des communications à faire. On n'y sera admis que sur la présentation d'une carte. Les personnes qui désirent assister à ces réunions peuvent adresser leur demande au R. P. Lhoumeau, à Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée).

Le mercredi 20 mai, auront lieu le matin, à neuf heures, et à deux heures de l'après-midi, des séances publiques, sous la présidence de MM. V. d'Indy, Ch. Bordes, etc., dans la salle du cercle catholique, au collège des Frères, près l'église Notre-Dame. Ce programme servira de carte d'entrée. Le but de ces réunions sera exclusivement pratique. On y entendra diverses communications d'artistes et savants. Les rapports et travaux envoyés au Congrès seront lus ou résumés. Enfin, on exposera l'organisation de l'Association régionale établie par la *Schola Cantorum*.

Le jeudi 21 mai, à dix heures précises du matin, une messe solennelle sera célébrée dans l'église Saint-André. Mgr l'Evêque de Poitiers y tiendra chapelle pontificale. Le Propre et l'Ordinaire seront chantés en chant grégorien, par des chœurs alternants ; et plusieurs motets d'anciens maîtres français seront exécutés *a capella*, sous la direction de M. Bordes, fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais à Paris.

Dans l'après-midi, à trois heures et demie précises, sous la présidence de Sa Grandeur et le patronage des comités de la Société d'Ethnographie et de la *Schola Cantorum*, aura lieu, dans la même église, une audition-conférence, ayant pour objet la musique religieuse populaire, tant liturgique qu'extra-liturgique. Ce sera, pour ainsi dire, le résumé, par la parole et l'audition, des conclusions adoptées dans les séances des jours précédents. La conférence sera donnée par le R. P. Lhoumeau, de la Compagnie de Marie. Plusieurs des pièces chantées, soit au cours de cette conférence, soit au Salut qui suivra, intéressent particulièrement notre art français et l'histoire du Poitou.

Les communications devront avoir pour objet les œuvres établies ou traiter de la musique religieuse populaire, de la participation des fidèles au chant des offices — des œuvres musicales où la mélodie (grégorienne ou populaire) joue un rôle prépondérant.

Tous les travaux devront être adressés avant le 10 mai prochain au R. P. Lhoumeau, rapporteur et délégué du comité de Paris. Le résumé en sera soumis à la réunion plénière des fêtes, qui aura lieu le 22 juin, et l'on publiera ce qui sera jugé digne d'intéresser le public.

Les personnes qui désirent assister aux séances du Congrès sont priées d'en avertir M. l'abbé Goupy, aumônier de l'hôpital à Niort, et c'est avec lui que devront correspondre (réponse affranchie) ceux qui veulent s'enquérir de la nourriture et du logement durant leur séjour.

Pour le comité niortais des fêtes de la Société d'Ethnographie, et le comité de la Schola Cantorum *de Paris, le délégué,*

A. LHOUMEAU.



MOIS MUSICAL

PARIS

Deux conférences à l'Institut catholique

Le Chant grégorien. — La Musique palestrinienne. — L'Institut catholique, fidèle à sa mission d'enseigner les vraies doctrines, et de faire connaître et aimer la vérité, a offert, ces temps derniers, en son amphithéâtre de la rue d'Assas, deux conférences du plus vif intérêt. La première, consacrée au chant grégorien, était faite par le R. P. Dom Mocquereau; la seconde, qui traitait de la musique palestrinienne, avait été confiée à M. Charles Bordes.

***

Après un rapide exposé de la musique chez les Grecs, le R. P. Mocquereau étudie le chant de l'Eglise dans les premiers temps du christianisme, où la musique sacrée était déjà devenue partie intégrante du culte. « Elever les âmes à Dieu, leur apporter paix, force, pureté, charité : tel a été son but. » Or, ce que l'Eglise a voulu, pour élever les âmes, le chant liturgique l'a donné dès les premiers siècles. Malheureusement la tradition de ce chant s'est perdue ; que sont devenues ces mélodies si glorieuses du moyen âge? En historiographe sincère, le savant orateur nous fait le résumé de leur décadence, et nous donne l'espoir de leur résurrection prochaine, car déjà les monastères, les séminaires, entrent dans la voie qui leur est ouverte, et l'Institut catholique leur offre en ce jour le plus bienveillant accueil.

Le Révérend Père nous explique ensuite comment l'Eglise a formé son trésor musical. « Parmi les éléments juifs, grecs, romains, dont elle était le confluent, l'Eglise s'est assimilé ce qui convenait à son but théologique. Le Psautier lui fournit le texte le plus merveilleux, et dans cette poésie inspirée, elle trouvait le chant des dogmes et des sentiments de l'âme chrétienne. Mais dans quelle proportion l'Eglise adopta-t-elle les airs mêmes de la musique grecque? C'est une question sur laquelle on n'a pas les documents nécessaires pour obtenir une solution satisfaisante, et, jusqu'à plus ample informé, il est sage de considérer le chant des premiers siècles chrétiens comme le docile commentaire de la parole sainte.

Le Révérend Père expose ensuite un parallèle entre la musique moderne et le chant grégorien, tout à la gloire de ce dernier, bien entendu. Ce parallèle, assez justifié dans le principe (car il s'agit dans les deux cas de l'union intime de la parole et du chant), paraît difficile à admettre dans les résultats, car le plain-chant est par sa nature même inharmonique, tandis que l'art wagnérien est irréductiblement polyphonique.

Le chant chrétien a su allier à la beauté la plus pure, l'expression la plus vraie — dit en terminant l'éminent bénédictin. Quelle variété d'expression, et en même temps quelle suavité! « C'est une onction qui pénètre et convertit : plus l'âme est pure, et mieux elle comprend. Toutefois, l'art est nécessaire, il donne à la voix justesse, douceur, pureté, mais il est insuffisant, car l'âme chrétienne doit vibrer dans le chant chrétien. »

L'audition étant en matière musicale la démonstration la plus péremptoire, des chants ambrosiens et grégoriens ont été exécutés au cours de cette très remarquable conférence. Interprétés par

une *schola* formée de voix d'hommes et de voix d'enfants, ces morceaux de différentes époques et de différents styles sont venus illustrer et sanctionner la justesse des théories de l'éloquent orateur.

*
* *

La seconde conférence traitait de la musique figurée. Nous empruntons au journal la *Croix* le compte rendu de cette seconde manifestation d'art religieux.

« M. Ch. Bordes, après avoir fixé la part qui revient à la musique figurée dans le culte, musique toujours asservie au chant grégorien, et qui ne doit apparaître qu'aux jours solennels pour donner aux cérémonies un éclat exceptionnel, et à la condition formelle de rester un *chant vraiment sacré*, nous a retracé l'histoire de cette forme de la musique d'église depuis ses origines jusqu'à la décadence de l'Ecole romaine.

« Un groupe de *Chanteurs de Saint-Gervais* ont commenté, par l'audition, la conférence de leur chef, en faisant entendre, après quelques curieux spécimens des informes diaphonies et des chants du moyen âge, toute une série de motets et de morceaux les plus parfaits des maîtres de la polyphonie vocale, depuis Guillaume Duffay et Josquin de Près, jusqu'à Roland de Lassus, Vittoria, Aichinger et les petits maîtres romains du XVIIe siècle. Résumant en Palestrina tout l'art polyphonique dans ses formes les plus complètes, les chanteurs nous ont fait entendre de l'immortel chantre de Préneste un *Ave Maria* merveilleux, un *Répons* d'une déclamation et d'un accent saisissant, et le prestigieux *Sanctus* de la célèbre messe du Pape Marcel. Le succès a été considérable. La musique palestrinienne reste donc bien le type de musique figurée, digne de s'associer au chant grégorien, et pourquoi ? parce que la musique palestrinienne a conservé encore de ce chant non seulement l'onction et le sentiment impersonnel, mais une part même de ses moyens d'écriture et d'expression, par sa tonalité, souvent identique, le groupement de ses notes et le respect absolu du texte latin.

« M. Bordes a terminé sa conférence en exprimant le vœu de voir se former un art moderne religieux, qui, tout en usant avec discernement des conquêtes harmoniques actuelles, s'inspirerait des traditions grégoriennes et palestriniennes, sans *l'esprit* desquelles il n'y a pas d'art religieux. »

Nous pensons que M. Bordes voudra bien conserver, pour la *Tribune*, la publication de sa conférence, qui instruira, nous en sommes sûrs, bien de nos lecteurs, et gagnera à la cause du chant polyphonique de nouveaux admirateurs.

Le succès de ces deux conférences a été unanime, et les auditeurs qui se préoccupent à bon droit de l'avenir de la musique religieuse remercieront comme nous l'Institut catholique d'avoir réservé si bon accueil aux conférenciers et à leurs convaincantes démonstrations musicales.

Peut-être — et nous le souhaitons vivement — l'Institut catholique créera-t-il quelque jour une chaire d'histoire musicale religieuse, ou mieux encore, d'art comparé, comprenant l'architecture, la peinture et la musique religieuses. Confiée à un professeur de haute culture intellectuelle, les résultats ne pourraient être qu'à l'avantage des élèves qui ont l'honneur de suivre les cours du célèbre Institut.

ÉTRANGER

Bilbao. — Dans un concert très artistique, donné avec le concours de la Musique municipale, on a entendu, entre deux parties consacrées à la musique dramatique et orchestrale, une sélection de musique chorale polyphonique qui mérite d'être mentionnée. Ces chefs-d'œuvre, les Répons : *Sicut ovis, Jerusalem surge, Plange quasi virgo* de Palestrina, l'*Assumpta est* d'Aichinger, l'*O vos omnes* de Vittoria et l'*Ave Maria* du même maître, ont produit la plus profonde impression. La « Sociedad coral » de Bilbao est peut-être la plus célèbre société d'Espagne et sans aucun doute la plus artistique. Son chef éminent, M. Aureliano Valle, n'en est point à son début dans l'exécution des chants polyphoniques des maîtres du XVIe siècle. Il a déjà exécuté notamment la messe *quarti toni* de Vittoria.

Il est à regretter que de telles exécutions ne soient pas données dans leur cadre : *à l'église.* Mais nous savons la belle campagne qui se mène en ce moment en Espagne pour le retour aux traditions d'autrefois; c'est bientôt, nous en sommes sûrs, *dans la liturgie* que M. Valle fera entendre ses remarquables chanteurs.

Bruxelles. — Une maîtrise de la capitale se distingue depuis quelque temps, celle de Saint-Boniface, et nous constatons avec plaisir que ses efforts sont couronnés de succès. M. Carpay, maître de chapelle, nous paraît être à la veille de réaliser à Bruxelles la *maîtrise vraiment religieuse,* d'où l'on bannit à jamais le fatras instrumental qui sévit encore dans beaucoup d'églises. Nous lisons dans le *XIXe Siècle,* de Bruxelles, organe catholique, le compte rendu de la fête patronale de la paroisse, où furent exécutées les œuvres suivantes : *Messe a capella* de Tinel; *Ave verum* de Josquin de Prés; *Pange lingua* de Vittoria; *Sanctus* et *Benedictus* de la *Messe*

du Pape Marcel, et *Ave Maria* de Tinel. Au grand orgue, M. de Brœck, organiste titulaire, n'exécuta que des œuvres sévères de Bach, de Hændel, de Frescobaldi, office bien homogène et bien religieux. Nous laissons ici la parole au rédacteur de l'article.

« Il semble donc que cette fois nous nous trouvons en présence d'un sérieux mouvement, d'un projet bien arrêté de faire de Saint-Boniface l'église modèle d'où partiront l'exemple et la lumière en cette question capitale de la musique sacrée. Si le plan d'attaque est tracé avec méthode, s'il est exécuté avec persévérance et esprit de suite, la vérité ne manquera pas de s'imposer dans sa splendeur sereine... et les autres ne pourront qu'emboîter le pas.

« Les cérémonies de la semaine sainte fourniront à M. Carpay l'occasion de poser un nouveau jalon qui peut être décisif. Le but à atteindre est trop élevé, trop réellement chrétien pour que le conseil de fabrique ne fournisse pas à son maître de chapelle les moyens matériels de le réaliser pleinement...

« Il est intéressant aussi de constater l'impression produite sur le public par ces purs chefs-d'œuvre; car, plus d'une fois, curés et conseils de fabrique, sollicités d'exclure du sanctuaire les théâtrales productions modernes, se sont écriés : « Vous voulez donc faire déserter nos églises ! » Qu'ils aillent voir à Saint-Boniface. Bien que ce fût en semaine et aux heures les plus absorbées de la journée, l'affluence était grande et recueillie, impressionnée, attentive, et fort marrie, je vous l'assure, d'être troublée par les grincements des chaises et les sollicitations des chaisières. Les foules ont l'instinct de la vérité dans l'art plus développé que certains ne le pensent; elles sentent juste, et sont promptement éducables; quand une fois la haute signification de la musique religieuse vraie leur aura été révélée, elles répudieront sans rémission l'inconcevable alliance entre la musique profane et l'office divin. »

D'après d'autres renseignements qui nous arrivent de Bruxelles, on serait à la veille d'y organiser toute une campagne de réforme de musique religieuse, et de créer une société de propagande et d'exécution identique à notre *Schola Cantorum* et à nos *Chanteurs de Saint-Gervais.*

Le combat sera peut-être rude, moins rude peut-être cependant que chez nous, car le terrain, merveilleusement préparé par la sérieuse école de Malines et les périodiques comme la *Musica Sacra,* le *Courrier de Saint-Grégoire,* etc., ne manquera pas d'aider aux succès d'une floraison d'art religieux magnifique. Que les grands artistes, dont la Belgique est pleine, donnent la main aux courageux ecclésiastiques promoteurs du mouvement, et écoutent leurs conseils liturgiques, alors la victoire sera certaine.

Conservatoire royal. — M. Gevaert, l'érudit directeur, vient de donner une admirable audition de la célèbre messe en *si mineur* de Bach, une des plus puissantes conceptions du génie humain. Le succès fut colossal.

Nous lisons dans la *Musica Sacra,* de Gand, la reproduction d'un mot bien significatif du savant directeur que nous ne pouvons passer sous silence :

« A l'avant-dernière répétition de la *Messe de Bach,* M. le directeur fit à l'auditoire une leçon aussi délicate qu'instructive. A un moment donné se retournant vers les assistants, il dit : « J'engage l'assemblée à ne plus applaudir; la musique religieuse doit porter au recueillement « ou à la méditation, mais non pas provoquer des marques d'approbation profanes; veuillez « donc, dès ce moment, vous en abstenir. » On devine si la leçon fut comprise. Que de choses dans cette parole ! Quelles réflexions elle suggère ! Quels enseignements pour les esprits réfléchis ! »

Certes, et nous sommes reconnaissants à M. Gevaert d'avoir si simplement plaidé la cause de la vraie musique religieuse, mais, hélas! cette messe de Bach même, si par son incomparable splendeur elle exalte l'enthousiasme, n'appelle-t-elle pas aussi les applaudissements ? Ce *Gloria,* ce *Credo* en forme de cantates, composés d'une suite d'airs, de duos, de chœurs, où les solistes brillent à leur aise et font oublier parfois la sévérité des lignes, est-ce bien là de la vraie musique religieuse, telle qu'on la rêverait au temple ? Non, cent fois non, il faut avoir le courage de le dire. La messe de Bach est un magnifique « divertissement religieux », et sa place était bien là à ce concert du Conservatoire, où les admirables exécutions ne se comptent plus. Elle est antiliturgique, et Bach, en la composant pour une confession à laquelle son cœur était fermé, n'a pas eu le souci du mystère qui se déroulait à l'autel, où le prêtre, mandataire de Dieu, ne peut être à la discrétion des inspirations du musicien, même quand elles sont géniales.

G. de Boisjoslin.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 4 | Avril 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

La Musique figurée, de ses origines à la décadence de l'École romaine, conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896 . . . . Ch. Bordes.
Essai sur l'interprétation des mélodies grégoriennes (3e article) . . . . Dom J. Parisot.
Une question de rythme (suite et fin) . . . . R. P. A. Lhoumeau.
Le Congrès de Reims . . . . Jean de Muris.
Nos concours. . . . . L'abbé L. Perruchot.
Notre encartage musical . . . . Alex. Guilmant.
Mois musical . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : *Trio en Passacaille* . . . . André Raison.
— *Intonations du 6e mode*. . . . . S. A. Scherer.

LA MUSIQUE FIGURÉE

DE SES ORIGINES A LA DÉCADENCE DE L'ÉCOLE ROMAINE

Conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896

Mesdames et Messieurs,



L'ÉGLISE a adopté deux formes spéciales de musique pour ses offices et cérémonies: l'une, rituelle et essentiellement liturgique, la MUSIQUE GRÉGORIENNE ; l'autre, plus libre, plus complexe, plus solennelle, la MUSIQUE FIGURÉE[1]; toutes deux issues des développements logiques de l'art musical, toutes deux œuvres du génie humain directement inspiré par le sentiment religieux, toutes deux

1. *Musica figuralis deutsch* (musique figurée en allemand) par Martini Agricola (1532), par opposition à *Musica choralis deutsch,* du même auteur (1532) qui est un traité de plain-chant.
— *La illuminata di tutti i tuoni di Canto fermo* par fra Aiguino (1562) a pour pendant un autre volume : *il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di Canto figurato* (1581).
— Même opposition de termes aux titres des traités de J. d'Avella, Lanfranco, Vinc. Lusitano, Nic. Wollick, etc.

filles de l'Église catholique, donc toutes deux dignes de chanter la louange divine. Chacune a sa place naturelle, son rôle particulier. *La musique grégorienne*, par la douceur infinie de son chant, par la simplicité de ses moyens, par son union étroite avec la liturgie, doit rester la musique rituelle par excellence, la langue musicale de notre foi. *La musique figurée*, à cause de la complexité de ses parties, des éléments nombreux qu'elle exige, de son appareil de fête, ne doit apparaître qu'aux jours solennels, pour donner au culte un éclat exceptionnel, et à la condition formelle de rester un chant vraiment sacré.

Dans sa lumineuse conférence, Dom Mocquereau a fixé définitivement les caractères de la mélodie grégorienne. Aujourd'hui, nous voudrions tenter d'exposer l'origine et l'évolution de la musique figurée. Ce sujet dépasse évidemment les limites d'un seul entretien, il fournirait la matière d'un cours complet. Nous espérons que la beauté des exemples vous fera oublier l'aridité des définitions et que les vieux maîtres éclaireront l'inévitable obscurité du commentaire.

Qu'est-ce, à proprement parler, que la *musique figurée?* Comment la distinguer de la musique grégorienne?

La musique grégorienne est *homophone*, c'est-à-dire écrite à une seule voix, à une seule partie et en valeurs égales.

Les théoriciens du moyen âge, Adam de Fulda, Listenius, Hucbald et Francon de Cologne, la définissent ainsi : une *musique plane*, dont les figures de notes *n'augmentent ni ne diminuent* [1]. (Cette définition catégorique ne permet donc plus de parler de *brèves* et de *longues* en plain-chant.)

Au contraire, la musique figurée est avant tout *polyphone*, écrite à deux ou plusieurs voix, en valeurs diverses. Nos vieux auteurs la définissent [2] : une musique *mesurée ou figurative*, dont les figures de notes sont de durée variable,

1 et 2. ADAM DE FULDA, *Musica*, I, I (vers 1490) :

« Regulata simplex vel *plana* [musica] est, cujus figuræ nec augmentum nec decrementum patiuntur, ut fit in cantu gregoriano : *mensuralis* vel *figurativa* est, cujus figuræ augeri vel minui possunt in signis juxta formam et speciem et hoc in primis mensuræ gradibus, videlicet modo, tempore et prolatione... »

La musique réglée, simple ou *plane*, est celle dont les figures [de notes] ne sont susceptibles ni d'augmentation ni de diminution, comme il arrive dans le chant grégorien : la musique *mesurée* ou *figurée* est celle dont les figures peuvent être augmentées ou diminuées dans les signes correspondants à leur forme et leur espèce, et cela dans les premiers degrés de la mesure, c'est-à-dire le mode, le temps et la durée.

NICOLAS LISTENIUS, *Musica* (1547) :

« Practica [musica] vero rursus bifariam dividitur, in choralem et figuralem. Choralis est, quæ uniformiter suas notulas profert et mensurat, sine incremento et decremento prolationis, et vocatur alio nomine gregoriana, plana variat; figuralis, quæ mensuram et notarum quantitatem variat pro signorum ac figurarum inæqualitate cum incremento et decremento prolationis. »

La musique pratique se divise encore en deux : musique *chorale* et musique *figurée*. La musique chorale est celle dont on exécute et dont on mesure les notes d'une manière égale, sans augmentation ou diminution de durée ; on l'appelle, en d'autres termes, *grégorienne*. La musique *figurée* est celle dont les notes varient de mesure et de quantité, selon l'inégalité des signes et des figures, avec accroissement ou diminution de la durée.

ZARLINO, *Institutions harmoniques* (1558), livre I, ch. 8, d'après la traduction française inédite de Jehan Lefort (XVIe siècle), p. 16 :

« La musique plaine est cette harmonie qui naist d'une simple et egalle prolation en la piece de musique, laquelle se faict sans aucune varietté de temps, marquée avec caracteres ou *figures* simples, appellées des Musiciens *nottes* ; lesquelles ne croissent ny ne diminuent de leur valeur, à cause qu'en elles se met le temps entier et indivisible. Les Musiciens appellent cela Plain-chant ou chant ferme ; qui est fort usité par les Religieux en leurs offices divins. »

« Musique mesurée est l'harmonie qui naist d'une prolation variée de temps en la pièce de musique, marquée par certains caractères ou figures, qui sont différentes de nom, d'essence, de forme, de quantité et de qualité... Ce qui s'appelle communément *chant figuré*, à cause des figures ou nottes qui se trouvent là, de forme et quantité diverse, qui font croistre ou diminuer le temps en la pièce de musique, selon leur valeur, qui représente tardiveté ou hastiveté de temps. »

susceptibles d'être augmentées ou diminuées, afin de faciliter le mouvement simultané des parties.

La *musique figurée* est donc la *musique en parties.* L'art d'unir à un chant d'autres parties dans un ensemble, dans une belle ordonnance, se nomme le *contrepoint vocal*, art qui, sous sa forme la plus simple, consiste à accompagner une note par une autre note, en conservant dans la marche de la partie accompagnante des intervalles semblables. C'est ce qu'au moyen âge on nommait : DIAPHONIE OU ORGANUM.

Quels étaient les intervalles qui composaient l'*organum?* Hucbald, moine de Saint-Amand de Flandre, nous apprend qu'ils se nommaient *symphonies.*

On distinguait deux espèces d'*organum* ou de *diaphonie.* Dans la première espèce, le chant était accompagné par une, deux ou trois parties, procédant par *mouvement direct*, c'est-à-dire suivant le chant donné par des *intervalles parallèles* et consonants : *quinte, quarte* et *octave*, les seuls considérés comme parfaits. Dans la seconde espèce, il n'y avait que deux parties : la *mélodie* et l'*organum;* mais l'organum, au lieu de suivre la mélodie exclusivement par mouvement direct, à l'*octave*, à la *quinte* ou à la *quarte*, l'accompagnait par mouvement *tantôt direct, tantôt oblique, tantôt contraire*, en employant d'autres intervalles que ceux désignés sous le nom de *symphonies*, la *tierce* et la *sixte*, par exemple.

Nous allons vous faire entendre deux exemples de ces diaphonies, qui, malgré leur barbarie, sont saisissants; nous les empruntons à M. de Coussemaker[1].

pp *rall.*

Nos qui vivimus benedici-mus Do - mi - num ex hoc nunc et us - que in sæ - cu - lum.

Voici maintenant la deuxième sorte de diaphonie, où les divers mouvements : *direct, oblique* et *contraire* sont employés :

Sop. *rall.*

Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is.

Alti

C'est dans cette diaphonie que nous devons chercher les premiers balbutiements de l'art du contrepoint. Nous allons donc en étudier très brièvement les développements.

Au XIe siècle, on abandonne peu à peu la première forme de *diaphonie*, et, vers le milieu de ce même siècle, Jean Cotton, célèbre théoricien de l'époque, ne parle plus que de la deuxième forme de diaphonie. La définition qu'il en donne est très précieuse pour l'histoire du contrepoint vocal. « La diaphonie, dit-il, est un ensemble de sons différents CONVENABLEMENT UNIS. Elle est exé-

1. *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, par DE COUSSEMAKER.

cutée au moins par deux chantres, de telle sorte que, tandis que l'*un* fait entendre la mélodie principale, l'*autre,* par des sons différents, CIRCULE CONVENABLEMENT autour de cette mélodie, et que, à chaque repos, les deux voix se réunissent à l'unisson ou à l'octave. Cette espèce de chant, ajoute-t-il, est appelée ordinairement *organum* [1]. »

La partie de l'*organum* CIRCULE CONVENABLEMENT autour de la mélodie, dit Jean Cotton ; n'est-ce pas déjà le *contrepoint,* la création d'une *mélodie propre,* circulant autour d'une *autre mélodie* ou d'un *chant donné*?

(A suivre.) CH. BORDES.



ESSAI SUR L'INTERPRÉTATION DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

TROISIÈME ARTICLE

Il arrive parfois qu'à l'exécution des pièces grégoriennes, ceux des auditeurs qui sont accoutumés à un autre chant d'église s'étonnent du mouvement relativement rapide attribué à ces mélodies, lorsqu'elles sont interprétées comme il convient. On nous fera droit, cependant, croyons-nous, si l'on prend la peine de comparer, suivant l'indication que nous avons proposée précédemment, le chant médiéval à toute autre mélodie musicale, et on trouvera légitime et fondée en raison l'allure assez rapide que nous lui donnons, et, par contre, inacceptable de tous points la gravité excessive avec laquelle le plain-chant s'interprète autre part.

Pour ceux qui ont compris la question grégorienne — et ce sont ceux qui ont vu dans les chants du moyen âge non un simple objet d'intérêt archéologique ou de curiosité scientifique, moins encore une question d'école, mais une production du goût, une manifestation de l'art humain, toujours vivant et fécond à travers les siècles — pour ceux-là, dis-je, la mélodie grégorienne s'est révélée comme étant d'une facture délicate et d'une haute élévation de caractère. Or, aucun d'entre les musiciens ne disconviendra qu'on ne puisse donner un mouvement lent à des textes musicaux de cette sorte sans leur faire perdre leur couleur, sinon leur nature elle-même. Sous le prétexte

1. Voici deux textes de Jean Cotton (vers 1050), extrêmement précieux pour l'histoire de l'art :

Organum. — « ... Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quæ ad minus per duos cantantes agitur, ita scilicet, ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason conveniant. Qui canendi modus vulgariter *organum* dicitur : eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur. »

(Gerbert, *Scriptores,* t. II, p. 263.)

La diaphonie est donc une dissonance convenable des voix, exécutée par deux chanteurs au moins, de telle sorte que, pendant que l'un exécute la mélodie du chant, l'autre l'accompagne avec justesse par des sons placés sur d'autres degrés de la gamme, et que, à toutes les cadences, tous les deux finissent par la même note ou par l'octave. Cette façon de chanter s'appelle communément *organum,* parce que la voix humaine, par des intervalles agréables, fait l'effet de l'instrument qu'on appelle orgue.

Mouvement contraire. — « ... Ut ubi in recta modulatione est elevatio, ibi in organica fit depositio et e converso. Providendum quoque est organizanti, ut si recta modulatio in gravibus moram fecerit, ipse in acutis canendo per diapason occurrat, si vero in acutis, ipse in gravibus concordiam faciat, cantui autem in mese vel circa mese pausationis in eadem voce respondeat... »

(*Ibid.,* p. 264.)

De sorte que, lorsqu'il y a élévation dans le chant, il y a abaissement de l'accompagnement, et *vice versa.* L'accompagnateur doit faire attention, si la mélodie a une cadence sur des tons graves, de se remonter en chantant avec elle sur l'octave ; si la mélodie s'arrête sur des notes aiguës, de s'accorder sur les notes graves. Si le chant s'arrête sur la mèse ou sur une note voisine de la mèse, qu'il s'arrête sur la même note.

d'écarter de l'exécution grégorienne les procédés indignes de l'église et la légèreté d'allure des chants propres au théâtre, il ne faut pas chercher l'excès inverse, tout aussi contraire que le premier à la vérité artistique et à la probité musicale. Il est aisé, en effet, de se rendre compte qu'un mouvement lent rend plus difficile la vocalisation liée, qu'il dépossède la mélodie de sa souplesse et qu'il enlève au chanteur la faculté de dégager la phrase, de faire ressortir la correspondance des périodes rythmiques, les effets de nuances, les neumes d'agrément, les répétitions, tous accessoires mélodiques qui disparaissent dans une exécution lâche. Surtout, un tel mouvement oblige le chanteur à couper d'une ou plusieurs respirations des membres de phrase assez longs quelquefois, mais en réalité indivisibles, et à s'arrêter après chaque mot du texte, ce qui est, on le devine, d'un malheureux effet.

Du jour où les chantres d'église négligèrent le rythme et cessèrent de phraser la mélodie, ils n'eurent sous les yeux que des notes juxtaposées en plus ou moins grand nombre. Dans le fait, l'impression typographique elle-même manifesta la déchéance où allaient les traditions anciennes, que les livres des seizième et dix-septième siècles exprimaient encore lorsqu'ils disposaient la mélodie en notes groupées. Les phases qui marquèrent la décadence de l'art musical ecclésiastique ne pouvaient se trahir plus clairement que par les éditions produites l'avant-dernier siècle et renouvelées aux suivants. Dans ces éditions, dont plusieurs sont encore en faveur, la phrase mélodique et ses subdivisions sont détruites; on ne possède ainsi que des notes indépendantes, comme il arriverait d'un texte de prose ou de vers où, les lettres n'étant plus groupées comme elles doivent l'être, les membres de phrase et les mots eux-mêmes confondus et privés de leur lien, il ne demeurerait plus que des syllabes isolées, que le lecteur épellerait au lieu de les lire. Tel est le caractère de l'exécution martelée du plain-chant, à laquelle vient se surajouter une lourdeur voulue, une égalité de force dans l'émission des sons et une gravité tonale exagérée, que des amateurs inexpérimentés prennent pour autant de caractères fondamentaux du chant d'église. Souffrirait-on entendre réciter syllabe par syllabe, sur un mouvement lent et lourd et d'une voix profonde, une tirade de vers classiques? Y reconnaîtrait-on l'œuvre des maîtres de la littérature? C'est pourtant une semblable caricature de l'art musical qu'on nous présente comme du vrai plain-chant.

* * *

Sortons de là et voyons comment peut se déterminer l'allure de la mélodie grégorienne.

Cette rapidité que nous indiquons comme le mouvement habituel n'est que relative. Il va de soi que la mesure absolue de cet élément ne saurait être donnée une fois pour toutes et que sa valeur doit se modifier suivant que le chantre est doué d'un organe plus ou moins souple, que le chœur est novice ou mieux exercé, suivant aussi les conditions de sonorité du lieu et d'autres qu'il sera facile de connaître. Mais, indépendamment de ces circonstances, il existe, pour déterminer le mouvement d'après lequel s'exécuteront les chants, un autre critérium, dont l'importance a été suffisamment signalée dans le premier de ces articles : je veux dire l'appréciation personnelle, par où l'exé-

cutant donne la mesure de son sentiment artistique aussi bien que de sa science musicale.

Pour être rendues comme il convient, les œuvres de chant, et spécialement celles de musique ancienne, qui nous sont parvenues sans indications accessoires de mouvement et d'interprétation, exigent de grandes connaissances, que parfois nous ne soupçonnons pas, précisément parce qu'elles nous font défaut. Ainsi, il importe d'analyser la mélodie, de se pénétrer du sens qu'elle veut exprimer soit par son caractère tonal, soit par sa structure rythmique; en distinguer les membres, de façon à préparer les pauses intermédiaires par le ralentissement et l'adoucissement des cadences intérieures, souvent graduées avec l'art le plus fin pour amener la finale; donner attention moins à celle-ci, parce qu'elle est facilement variable, malgré la place prépondérante qu'elle occupe dans le morceau, qu'aux notes modales ou dominantes, immuables en principe, ainsi qu'à la tierce et à la quinte, points d'appui de la tonalité, encore que ces intervalles n'aient pas en plain-chant la même signification que dans la composition moderne; étudier aussi le choix des intervalles, dont la succession produit ces mélodies simples et fortes et toujours naturelles; établir le rythme des notes formant les neumes, la jonction des neumes simples composant les groupes, puis, à l'aide de ceux-ci, le rythme des incises et des phrases; réunir enfin les divisions, étudiées séparément, pour saisir leur correspondance et leur donner l'unité d'interprétation requise pour l'exécution régulière du morceau. Il faut, après ce travail, comparer les mélodies grégoriennes avec les œuvres musicales anciennes ou modernes. Les observations recueillies dans cet exercice seront pour faciliter la pleine intelligence et assurer l'exacte interprétation des unes par le rapprochement des autres. Toutes ne proviennent-elles pas d'un même principe et ne dépendent-elles pas d'un même ensemble de règles fondamentales? Mieux que l'étude des préceptes et des traités, cette condition de travail est pour nous le moyen de mettre en relief, avec moins de chances d'erreur, la partie esthétique de la musique médiévale.

Après cela on pourra utilement faire appel aux textes des anciens auteurs et, à l'aide des notions acquises, interpréter légitimement la description qu'ils font, du moins en termes généraux, des mélodies ecclésiastiques de caractère « doux et suave », de l' « élégant artifice du chant ».

*
* *

Si l'on veut être fixé au moyen de chiffres sur la nature du mouvement de ces chants, nous indiquerons, après le R. P. Lhoumeau, la mesure moyenne de M 132 environ par note ordinaire [1], les deux extrêmes pouvant être M 108 et 152. Le mouvement une fois déterminé, on s'appliquera à obtenir une certaine égalité d'ensemble, car, encore que telles pièces demandent à être données dans un mouvement plus lent et telles autres dans un mouvement plus rapide, l'écart des unes et des autres ne saurait être considérable. Un office grégorien ne peut être assimilé dans l'ensemble à une œuvre musicale complexe telle qu'un opéra, dont les diverses parties, par la nature même de

1. R. P. A. Lhoumeau, *Rythme, exécution et accompagnement du Chant grégorien.* Lille, 1892, p. 129.

la musique, sont composées suivant des mouvements rendus à dessein très différents les uns des autres; tandis que l'on conçoit fort bien une suite de morceaux grégoriens, chantés par les mêmes voix et dans les mêmes conditions, se réglant sur des mouvements sinon à peu près uniformes, du moins susceptibles de peu d'écart. La variété, le changement, le contraste qui, dans les œuvres modernes, deviennent une condition de beauté, sont si peu essentiels à l'art grégorien, que l'on voit les compositeurs ou les compilateurs, et cela dans les plus anciens offices, faire souvent succéder l'un à l'autre plusieurs répons d'un seul type, plusieurs antiennes du même ton, comportant la même formule psalmodique. Le chant chrétien, que M. Pédrell dénomme si bien la « musique de la foi », non seulement se passe de l'élément trop matériel de la mesure, mais encore laisse de côté les moyens d'expression passionnels, les surprises de la modulation, l'emploi en opposition du *pianissimo* et du *tutta forza*, le contraste de la phrase chantée dans les régions basses avec la sonorité trop éclatante des teneurs élevées [1], comme aussi les mouvements trop lents et les allures trop rapides. Toujours calme dans ses procédés, le chant grégorien veut, par essence, être tenu à égale distance de tous les extrêmes, parce qu'il tire le principe de sa beauté d'une source plus haute que le grand nombre des productions modernes. A ces mélodies nous pouvons rapporter ce que M. C. Saint-Saëns a écrit de la musique antique : « On chercherait... en vain dans cette musique les effets chatoyants de l'art moderne ; c'est un dessin au trait, rehaussé de teintes plates, dont l'extrême simplicité fait tout le charme [2]. » Il est donc inutile de vouloir, par une allure ralentie ou des sons de voix plus forts, rien ajouter, sous prétexte d'ampleur, à la solennité de certains chants plus ornés, tels que la psalmodie du trait ou l'antienne de l'offertoire. La facture de ces morceaux, que nous prenons ici comme exemples, repose sur le principe par lequel un thème musical reçoit dans le développement de l'œuvre ses diverses transformations. On voit cette mélodie initiale se charger davantage de notes, dont l'exécution exige souvent une allure animée. Modifier l'allure et ralentir le mouvement des épisodes de développement ainsi construits serait les rendre facilement insupportables. Au contraire, la marche *allegro* ou *molto allegro* des passages en variations, fussent-ils rédigés en notes brèves, ne leur donnera pas une physionomie de légèreté contraire au caractère du thème primitif. Pareillement le trait et l'offertoire de la messe portent, sous le même texte que la psalmodie et les antiennes des heures, une mélodie plus richement développée, partant plus longue par elle-même, sans qu'il soit nécessaire de l'exécuter avec plus de lenteur [3]. C'est par une regrettable confusion qu'on prend un bon mouvement pour une allure précipitée, la lourdeur pour la gravité, la froide inexpression pour de l'austérité. On ne prête pas d'attention au sentiment de la phrase, on s'applique à donner tous les sons avec une force égale ; plus de nuances, plus de correspondances rythmiques, plus de ralentissements ni d'adoucisse-

1. Ce procédé se trouve, mais à l'état d'exception et selon certaines conditions, dans des compositions d'époque relativement récente.

2. C. Saint-Saens, préface d'*Antigone*. Paris, 1893.

3. L'examen du tableau annexé au numéro de février 1895 de la *Tribune de Saint-Gervais*, très instructif à cet égard, facilitera la comparaison que nous indiquons. (Voir *Formules mélodiques*, III, *a-e*.)

ments de la voix aux finales ou aux coupures intermédiaires. Une suite de notes, que séparent quelques pauses non annoncées, voilà ce que devient le chant « suave et mélodieux » qui a fait les délices de nos anciens et que nous avons reçu d'eux en héritage. Si les prescriptions de l'Église avaient été dans ce sens, c'est à juste titre que Fétis lui aurait reproché d'avoir le « sentiment du laid ». Mais l'auteur de l'accusation s'est mépris.

Il faut bien le dire, pourtant : la faute première retombe sur ceux qui, vaincus par l'influence de leur siècle, perdirent la tradition grégorienne, dont ils devaient demeurer les conservateurs. De sorte que les mélodies anciennes, exécutées négligemment, cessèrent d'être appréciées; chantées sans goût, elles se virent remaniées systématiquement, puis mutilées dans les livres eux-mêmes. A mesure que s'introduisait dans l'église la musique de caractère profane, le chant authentique y perdait du terrain. Comme on ne comprenait plus le précepte de « gravité et de piété » posé par les anciens, on fit du chant une « pénitence ». On se proposait d'édifier, sans doute, mais on rejetait comme une immortification l'élément artistique, dont l'Église, durant de longs siècles, s'était justement glorifiée, alors qu'elle était incontestablement la grande conductrice et la vraie nourricière des arts. On ne chercha plus à bien faire, s'abritant sous cette fallacieuse assertion que la pureté d'intention suffit au fidèle. Cependant, saint Augustin, qui ne sera pas soupçonné d'exagérer la part artistique, tient que cet élément de piété, si nécessaire soit-il, ne dispense pas des autres soins accessoires; le Docteur africain exprime positivement la nécessité de bien chanter et d'exécuter avec art : *Canta illi, sed noli male. Non enim vult [Deus] offendi aures suas. Bene canta, frater ;* et il développe largement cette doctrine : qu'on ne doit pas se permettre devant la Majesté divine ce qu'on n'oserait faire en présence d'un bon auditeur quelconque, *bono auditori musico* [1].

Il est vrai, et nous nous empressons de le reconnaître, que, toutes belles que semblent à l'homme les œuvres de ses mains et de son intelligence, il ne doit pas s'exagérer le cas que la Divinité peut faire des humbles productions artistiques dont se glorifie la petitesse humaine. Pourtant la parole citée de saint Augustin reste sans réplique, et on n'alléguerait à l'encontre aucune autorité pour soutenir qu'en matière d'art ou d'instruction scientifique — comme par ailleurs en fait de conduite — une honnête médiocrité suffit à qui peut faire mieux. Tous ceux qui se vouent au chant religieux n'y réussissent pas avec un même bonheur, pas plus que les peintres, ou sculpteurs, ou poètes, ne produisent tous des œuvres d'une valeur également transcendantale. Pour certains même, il est évident que la meilleure coopération au résultat final doit être l'abstention. Les uns méritent les éloges que la Bible décerne aux scribes savants « qui cultivaient la musique et recherchaient les belles mélodies » (*Eccli.*, XLIV, 5, 6); aux autres la même autorité commande de ne pas rejeter l'art : *Ne impedias musicam* (*Ibid.*, XXXII, 5), parce que l'art, comme tout ce qui est beau et vrai, est, en quelque manière, œuvre divine et nous fournit la représentation des choses d'au delà. Ce n'est pas déplaire à

1. *Enarrat. in Ps.* XXXII. (MIGNE, Patr. lat., t. XXXVI, c. 283.) Cf. URIARTE, *La Reforma de la musica religiosa,* dans la revue *La Musica religiosa en España,* 1896, n° 2, p. 18.

l'Auteur de tout bien que de se servir de ses dons, et il n'est rien moins que prouvé que, pouvant en faire usage, nous devions les négliger sur cette terre, dans l'espérance d'être de ce chef récompensés là-haut.

J. PARISOT.



UNE QUESTION DE RYTHME

(SUITE ET FIN)

Nous avons expliqué, dans le numéro de février 1896, quelle était la nature du temps fort et comment sa force résultait de l'ictus ou frappé qui le caractérise. Il nous faut montrer présentement ce qu'est l'accent rythmique, cette autre force qui souvent reste distincte du temps fort.

Un des exemples qui font le mieux ressortir à la fois et la distinction de ces deux éléments et leur nature est celui d'un rythme ïambique, tel qu'on l'emploie dans la valse. La mesure est ternaire; or le troisième temps est un temps d'élan et le premier temps a aussi une force.

On sait aussi que, vu la rapidité du mouvement, le chef d'orchestre bat cette mesure ternaire à deux temps, c'est-à-dire le troisième temps au levé et les deux autres sont compris dans le frappé. Affaire de commodité et non par amour du grec ; et cependant, sans s'en douter, il bat le rythme à la manière antique, par *arsis* et *thesis*.

Or dans ce rythme le temps levé (troisième de la mesure) a une certaine force qui a fait soutenir à plusieurs auteurs, à la suite de J.-J. Rousseau, Castil-Blaze, etc., que le troisième temps de la mesure ternaire était fort. Il faut distinguer. Le premier temps de la mesure seul a l'ictus et est, par conséquent, le temps fort; mais le troisième temps, quand il commence le rythme, est accentué. Sa force n'est pas, comme celle du premier temps, un frappé; mais, au contraire, une force d'élan. La preuve : elle saute aux yeux, car c'est sur ce temps que la valse prend son élan et qu'on lève le pied. L'oreille n'a qu'à demeurer attentive quelques instants, et elle percevra nettement l'élan, l'accentuation rythmique du mouvement distincte du coup de sa chute au premier temps de la mesure. Cette accentuation des temps qui métriquement sont faibles est remarquable.

Dans son *Traité de l'Expression musicale*, Mathis Lussy en parle avec détails. Elle est plus ou moins sensible, parfois même elle affecte plus le sens musical et l'esprit que l'oreille. Cet élan, cet accent rythmique n'en existe pas moins, et on peut le voir s'exprimer par ces mouvements de tête et de bras auxquels se livrent parfois certains exécutants.

Le joli trio et chœur d'*Athalie* de Mendelssohn : *D'un cœur qui t'aime*, fournit plusieurs exemples de cette accentuation rythmique au temps faible, et elle y est indiquée expressément par des signes, soit dans les parties vocales, soit dans l'accompagnement.

Est-ce à dire que le temps fort et l'accent rythmique sont toujours distincts? Non, car bien souvent ils se réunissent sur la même note qui alors en reçoit une intensité plus grande. La force extraordinaire de l'appoggiature, par

exemple, vient de cette combinaison. C'est aussi cette réunion sur la même note du temps fort et de l'accent rythmique, soit inhérent à la phrase musicale, soit venant de l'accent tonique des mots, qui donne parfois à cet accent un caractère de frappé. Il se confond alors avec le temps fort, qu'il renforce, bien qu'en lui-même il soit un accent d'élan, un levé. Nous avons expliqué ce phénomène dans notre livre : *Rythme, exécution, etc., du plain-chant,* en traitant de la contraction des rythmes.

Il consiste en ce qu'un rythme commence sur la même note et au même temps où finit le précédent, à l'instar d'une balle qui rebondit. Très fréquente est cette manière d'enchaîner les rythmes.

Il y a donc deux sortes de force dans le rythme, l'une d'ictus au temps fort; l'autre d'accent proprement dit, au levé. C'est à cette dernière qu'appartiennent les accents expressifs, accent pathétique, accent rythmique ou d'élan, etc., mais toujours accents qui sont distincts par leur nature et par leur place du temps fort, quoiqu'il puisse arriver qu'ils s'unissent à lui. C'est là une loi générale et essentielle du rythme, qui se retrouve donc en chant grégorien aussi bien qu'en musique palestrinienne ou en musique moderne.

Ces explications sommaires seront utiles pour comprendre les observations que nous avons l'intention d'écrire sur l'accompagnement du chant grégorien.

A. Lhoumeau.



CONGRÈS DE CHANT ET DE MUSIQUE D'ÉGLISE A REIMS

22, 23, 24 et 25 juillet 1896

En clôturant les séances du Congrès de Rodez, l'an dernier, M. l'abbé Ginisty, à qui revient principalement le mérite de cette manifestation utile et féconde, nous donna rendez-vous à Reims, au Congrès similaire qu'avait daigné autoriser S. Ém. le Cardinal Langénieux et dont les dates n'étaient point encore arrêtées. Le projet a pris corps, et, grâce à la constante et bienveillante sollicitude dont le Cardinal de Reims a honoré les organisateurs, nous avons la joie d'annoncer que les dates sont fixées et que ce Congrès devra être non un *Congrès de discussion stérile,* mais un Congrès *d'ententes particulièrement pratiques,* c'est-à-dire : *le développement logique de celui de Rodez.* Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ici la petite annonce que le promoteur du Congrès, M. l'abbé Bonnaire, a fait distribuer il y a quelques jours. La *Schola Cantorum,* avisée du projet depuis longtemps déjà, y a souscrit avec empressement et ne saurait trop engager ses sociétaires à se rendre à Reims et appuyer de leur présence et de leurs votes la commission que compte y déléguer le Comité.

Unissons-nous donc pour donner le plus d'éclat possible à cette intéressante manifestation et la rendre digne des magnifiques fêtes que le Cardinal-Archevêque a instituées cette année pour honorer le XIVe Centenaire du Baptême de la France. Il faut que le Congrès de musique religieuse de Reims ne soit pas un des moins brillants entre ceux qui se succéderont dans l'antique cité au cours des fêtes. La *Schola Cantorum* se fait un devoir d'aider à la réussite du projet et espère voir triompher ses principes essentiels.

Jean de Muris.

Voici la note que l'on nous a communiquée de Reims :

Dès le printemps de l'année 1895, nous écrivions : « C'est dans un an que se célèbrent à Reims les grandes fêtes du XIVe Centenaire du Baptême de la France. Toutes les bonnes volontés sont dès maintenant invitées à prendre part à ces manifestations patriotiques. La musique ne peut et ne doit pas demeurer étrangère à ce généreux mouvement. »

Nous disions *la Musique* au sens le plus général du terme, mais notre pensée circonscrivait déjà le programme et nous rêvions de tenir à Reims des assises ouvertes à tous, pour y disserter sur la vraie musique d'église. Aujourd'hui, le projet prend plus de consistance et nous sommes heureux d'annoncer qu'un *Congrès* de chant grégorien et de musique religieuse est absolument décidé. Dans le calendrier des fêtes du XIVe Centenaire, il est inscrit pour la seconde quinzaine de juillet. L'ouverture solennelle se fera le mercredi 22 juillet, vers le soir ; sessions générales et par sections dans les journées du 23, du 24 et du 25, et comme épilogue, exécution d'une messe, style *alla Palestrina*, dans la Basilique de Saint-Remi, au tombeau de notre grand apôtre.

Nous avons hâte de spécifier la note caractéristique que doit revêtir notre Congrès. Seront écartées toutes les discussions stériles se rapportant à la théorie pure, les questions simplement didactiques et surtout celles qui pourraient être taxées d'ingérence dans le domaine de l'autorité ecclésiastique. Non pas que nous prétendions que ces points seraient dépourvus d'intérêt : mais nous aimons mieux voir les batailles s'engager et se continuer dans les brochures, dans les livres ou dans les journaux.

Notre terrain sera exclusivement celui de la pratique : divulgation des expériences faites, conseils de sage direction et — il le faudra bien aussi — indication des défauts existants et, conséquemment, réformes à introduire. Le champ n'est-il pas déjà bien vaste avec ces seules données ?

Voulez-vous intéresser *tous* les congressistes ? Parlez-nous de la psalmodie, si atrocement dénaturée dans la plupart des campagnes et dans nombre de villes. Enseignez-nous à restituer au plain-chant le charme et la dignité qui le feront toujours proclamer supérieur à toute autre musique. Dites-nous les règles à observer pour adapter à telle ou telle édition ce qu'on appelle la méthode traditionnelle. N'oubliez pas de nous guider dans le choix de la musique mesurée, motets, messes, cantiques, etc. Est-il vrai que même à la campagne on ait créé avec succès des *Schola Cantorum,* et quels moyens a-t-on mis en œuvre ? etc., etc. Nous allions commettre un oubli : Quelle musique convient-il de jouer sur l'orgue ?

A notre sens, tel doit être le caractère du Congrès de Reims. Si l'on veut lui appliquer un qualificatif, appelons-le *Congrès de Direction.*



NOS CONCOURS

Le concours pour le motet *Exultate Deo* a donné les résultats suivants :

Premier prix : M. l'abbé Boyer, de Bergerac.

Une mention a été décernée à l'unanimité au motet ayant pour épigraphe : *Deo gloria soli.*

Il est mis au concours pour le mois d'avril des **Versets d'orgue** pour l'hymne **Ave maris stella.** Le concurrent est prié de s'inspirer plus particulièrement de la *tonalité grégorienne* de l'hymne.

Les manuscrits devront être envoyés aux bureaux de la *Schola,* **15, rue Stanislas,** avant le 15 juillet prochain.

L'auteur des versets de *Magnificat* primés au dernier concours est, nous sommes très heureux de l'annoncer à nos lecteurs, le R. P. Parisot, à qui nous devons les articles si intéressants sur l'*Interprétation des Mélodies grégoriennes.* Ces versets seront publiés dans notre *Répertoire Moderne.*

L. P.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

(TROIS PIÈCES POUR ORGUE)

Le *Trio en Passacaille* d'André Raison, organiste de l'Abbaye de Sainte-Geneviève, à Paris, et élève de Titelouze, est tiré de son *Livre d'Orgue,* publié en 1688; il fait partie de la messe du deuxième ton. Ce morceau est curieux en ce sens que le thème qui lui sert de basse (basso ostinato) a aussi été pris par Bach pour écrire sa sublime *Passacaille* pour orgue; dans l'œuvre grandiose du Cantor de Leipzig, ce thème a quatre mesures de plus que dans la petite pièce de Raison; ce *Trio* est joli, demande à être joué avec calme et bien lié.

Les deux morceaux de S.-A. Scherer font partie de l'ouvrage intitulé : « Tabulatura in Cymbalo et Organo, Intonationum Brevium per octo tonos. — Liber Primus, a Sebastiano-Antonio Scherer, vice-Organista Ulmensi, ejusdemque Autoris sumptibus, et manibus propriis æri incisa et insculpta — Ulmæ apud Autorem 1664. » Ces préludes courts pourront servir avant le salut, ou bien, en les jouant l'un après l'autre, de sortie. Les barres de mesure prenant les deux portées sont indiquées par l'auteur qui, ainsi que le titre l'indique, avait pris la peine de graver lui-même son ouvrage; pour faciliter la lecture, j'ai cru devoir ajouter des petites barres afin de diviser la mesure. Toutes les indications entre parenthèses ne sont pas de l'auteur.

Sur l'harmonium, le *Trio en Passacaille* de Raison pourra se jouer avec les n[os] 1; le premier morceau de Scherer avec le grand jeu, et le second avec les n[os] 1 et 4.

ALEX. GUILMANT.



MOIS MUSICAL

PARIS

A Notre-Dame des Blancs-Manteaux. — La maîtrise des Blancs-Manteaux, que dirige avec tant de sollicitude M. l'abbé Perruchot, a enrichi son répertoire déjà si varié de musique palestrinienne, de quelques motets nouveaux. C'est ainsi qu'il nous a été donné d'entendre pour la première fois le *Tantum* « more hispano » de Vittoria, l'*Ave verum* de Josquin des Prés et le *Beata es* de M. l'abbé Boyer, dont le succès va grandissant. Pendant la semaine sainte, on n'a entendu à cette église que de la musique *alla Palestrina,* et là, comme dans toute église où cette musique s'exécute, nous ne croyons pas que les fidèles désertent le sanctuaire, comme veulent bien le « clamer » les bons détracteurs de cette forme d'art si profondément religieuse.

A Notre-Dame des Champs. — On a entendu, à l'office du vendredi saint, des motets et des répons de Palestrina, Vittoria, etc., exécutés par un groupe de chanteurs dans la tribune du grand orgue. C'est avec une vive satisfaction que nous mentionnons cette exécution et que nous adressons nos félicitations à M. Michelot, le maître de chapelle, ainsi conquis à la cause de la vraie musique d'église. Notre œuvre s'étend, le mouvement de propagande s'élargit tous les jours et le nom même de *Schola Cantorum,* que se donna pour la circonstance la maîtrise de cette paroisse, serait de nature à flatter de plus présomptueux que nous. Nous pensons que l'emprunt de notre répertoire suffit, et en cela nous ne saurions trop applaudir le distingué maître de chapelle de son initiative. Mais pourquoi attribuer à Moralès la paternité de l'*O vos omnes* de Vittoria, que le célèbre maître espagnol a publié sous son nom et de son vivant? Cette œuvre admirable, qu'ont popularisée les *Chanteurs de Saint-Gervais,* est bien de Vittoria. En attendant la preuve du contraire, nous n'hésitons pas à lui en conserver la paternité.

A Saint-Gervais. — Les offices de la semaine sainte ont comme par le passé attiré une foule de fidèles à Saint-Gervais. L'intérêt que provoque la restauration de la musique palestrinienne s'affirme chaque jour, et la curiosité un peu tapageuse des premières années a fait place à un recueillement profond. Le répertoire de ces offices, devenu *traditionnel,* éveille moins la

curiosité de certains qui venaient là un peu « par genre », et seuls les fidèles et les amateurs de musique continuent chaque année de goûter les sublimes beautés de ces Répons si simples de Palestrina et de ces émouvantes *Selectissimæ Modulationes* de Vittoria, que les « Chanteurs » ne peuvent se décider à remplacer par d'autres compositions. Cette année, le chœur grégorien était plus réduit encore que de coutume, par suite de l'emploi des enfants de la maîtrise paroissiale et d'autres maîtrises dans le chœur palestrinien de la tribune. Il est à désirer que notre école de la rue Stanislas soit bientôt à même de fournir à M. Bordes un chœur grégorien de la valeur de son chœur de chanteurs palestriniens. Les offices de Saint-Gervais seront alors en tous points irréprochables, car quatre chantres grégoriens ne peuvent réellement lutter contre quarante chanteurs exercés, malgré toute leur bonne volonté et leur valeur personnelle.

A Sainte-Anne de la Maison-Blanche. — La cérémonie d'inauguration et de bénédiction de la nef (seule partie encore livrée au culte) de la magnifique basilique de Sainte-Anne de Paris, élevée grâce à l'admirable et courageuse initiative de M. l'abbé Miramon, curé de la paroisse Saint-Marcel de la Maison-Blanche, a eu lieu le 25 avril, sous la présidence de S. Ém. le Cardinal-Archevêque de Paris. La *Schola Cantorum,* chargée d'organiser le chant à cette cérémonie, avait eu recours à un groupe de Chanteurs de Saint-Gervais. Le programme comprenait des fragments de la *Missa Brevis* de Palestrina, le *Miserere* d'Allegri, un choix de morceaux, dont le *Beata es* de l'abbé Boyer, un motet de Roland de Lassus en l'honneur de sainte Anne : *Ave Mater Matris Dei,* et diverses pièces grégoriennes.

A la chapelle privée du comte de Chambrun. — Les Chanteurs de Saint-Gervais, conviés à la cérémonie du mariage de Mlle Berthe d'Indy et du vicomte de la Laurencie, ont fait entendre, outre divers morceaux de leur répertoire, un motet à six voix : *Deus Israël conjungat vos,* de M. Vincent d'Indy, spécialement composé pour cette cérémonie. Sans vouloir empiéter sur les attributions de notre collaborateur bibliographique, à qui incombe la tâche du compte rendu de notre *Répertoire Moderne,* nous ne saurions trop louer la beauté de cette magnifique pièce, d'un sentiment religieux si profond, si respectueuse de la forme des maîtres et si moderne à la fois. On nous accuse à tort de vouloir restreindre le champ de la musique religieuse au profit d'une forme d'art disparue. Que l'on veuille bien étudier le motet de M. V. d'Indy, on y verra comment la musique peut rester religieuse tout en étant à certains points de vue très moderne. M. A. Guilmant tenait le grand orgue et a exécuté diverses pièces de J.-S. Bach.

DÉPARTEMENTS

Aire. — Les maîtrises du grand et du petit séminaire ont apporté leur concours aux offices pontificaux qui ont eu lieu pendant les fêtes de Pâques. Encouragés par la haute et bienveillante protection de Mgr l'Évêque, tous les jeunes gens, bien qu'encore peu familiarisés avec les œuvres palestriniennes, ont rendu dans un parfait sentiment musical des œuvres de haut style, qui contrastaient heureusement avec des compositions d'une conception plus modeste.

Les fragments de la Messe *Quarti toni* de Vittoria ont profondément ému l'auditoire, saisi et étonné de la suavité de cette musique. Complété et étendu, ce premier essai qui vient de donner de si bons résultats finira par conquérir tous les suffrages.

Avallon. — Les fêtes de Pâques ont été célébrées cette année avec une solennité sans précédent à la belle église Saint-Lazare. On a remarqué les progrès réalisés par la jeune maîtrise, qui a interprété plusieurs morceaux selon la tradition grégorienne. L'assistance a été émerveillée de ce premier résultat, dont tout l'honneur revient au distingué maître de chapelle, qui sait si bien faire apprécier les supérieures beautés du chant de l'Église.

Bordeaux. — M. l'abbé Montein, qui a déjà tant fait pour la cause de la vraie musique d'église et dont la haute science et le goût artistique sont si appréciés, a été largement récompensé de ses soins et de ses labeurs. L'éminent maître de chapelle de Notre-Dame avait, pour le jour de Pâques, groupé autour de son excellente maîtrise une phalange d'amateurs et d'artistes. La *Messe du Pape Marcel* a été chantée ainsi par environ quarante voix d'hommes et d'enfants, avec une justesse parfaite et un ensemble irréprochable. Notre correspondant nous écrit :

« Pour beaucoup, l'exécution de cette œuvre était une révélation : on n'avait jusqu'alors entendu à Bordeaux que peu de musique palestrinienne et jamais de cette importance. L'église, archi-comble, renfermait tout ce que Bordeaux possède d'artistes et de connaisseurs.

« Des conversations entendues à la sortie, il résulte que l'auditoire a été émerveillé de l'œuvre et de l'exécution. Surpris quelque peu par un art si différent de ce qu'il a malheureusement l'habitude d'entendre à l'église, il a néanmoins compris et apprécié toute la beauté, la grandeur de cette musique.

« Nous espérons vivement que M. l'abbé Montein ne s'en tiendra pas là et qu'il annexera à l'école diocésaine, dont il est le directeur, une *Schola Cantorum.* Il en a tous les éléments sous

la main, et comme il possède, en même temps que le courage et la foi qui soulèvent les montagnes, la science et l'autorité des grands artistes, il réussira certainement. »

Bergerac. — Voici le programme des chants exécutés par la *Schola* du petit séminaire de Bergerac dans la principale église de la ville pour un sermon de charité : 1° *Magnificat,* à quatre voix mixtes, de Viadana; 2° *Motet à saint Joseph,* mélodie grégorienne (*Alleluja. Justus ut palma florebit,* d'après l'édition bénédictine); 3° *Psaume* de Marcello; 4° *Gloria Patri,* à deux chœurs, de Palestrina; 5° *Post partum virgo,* mélodie grégorienne extraite de la messe *de Beata* (édition bénédictine); 6° *Tu es Petrus* de Th. Dubois et *Tantum ergo* de l'abbé Boyer, directeur du chant au séminaire, l'auteur de plusieurs compositions primées dans nos concours. L'orgue était tenu par M. l'abbé Auzeval, organiste titulaire de Notre-Dame de Bergerac, qui a fait entendre, outre des versets appropriés à la tonalité du *Magnificat,* la *Toccata* de Th. Dubois et la *Marche aux flambeaux* de A. Guilmant. Ce programme, très heureusement composé, a obtenu un succès complet.

Nous constatons avec plaisir ce résultat, qui prouve que, même en dehors des offices liturgiques, on peut conserver aux cérémonies et réunions pieuses un caractère vraiment religieux. Nous en félicitons vivement les organisateurs. Nous savons qu'en province surtout leur tâche est ingrate et qu'il faut beaucoup de tact pour éconduire le *soliste* en quête d'un *solo !*

Notre correspondant joint à ce programme les détails les plus intéressants sur l'organisation du chant à la chapelle du petit séminaire de Bergerac. La parfaite modestie de M. l'abbé Boyer ne nous reprochera pas de les publier ici, car ils sont du plus utile enseignement.

« Pendant longtemps, M. Boyer avait à sa disposition un groupe d'élèves choisis, qui chantaient autour de l'orgue, au centre de la chapelle. Vous voyez sans peine les inconvénients qui pouvaient en résulter pour la régularité des cérémonies et le recueillement de ceux qui chantaient *debout,* convaincus de leur importance, et des autres qui jugeaient, et ce au beau milieu d'une chapelle de communauté.

« Un jour, il y a de cela quatre ou cinq ans, M. Boyer essaya de résoudre pratiquement le problème difficile d'arriver à un chant qui ne pût *distraire* ni l'œil ni l'oreille, et voici comment. Au lieu de faire chanter son groupe de chanteurs choisis, M. Boyer confia d'abord l'exécution des pièces à *deux parties* à *tous les enfants de la communauté.* Ce fut bien et convenablement exécuté. Le recueillement surtout fut sauvé, car tout le monde chantait à genoux avec sa feuille à la main, sans se préoccuper de l'effet, sans apparence de mesure ni de direction. La difficulté, dans ce cas, est *le départ,* surtout si l'on songe que le maître est au centre de la chapelle et que la moitié des élèves ne le voit pas. Quelques accords de convention joués par l'orgue suffisent pour faire imprimer le départ à toute la communauté. Depuis longtemps on chante ainsi des morceaux à quatre voix inégales et cela sans aucune difficulté et avec un ensemble parfait.

« Voici la disposition des divers groupes de chanteurs dans les bancs :

†

AUTEL

Alti du chœur	Soprani du chœur
Alti de la schola (coryphées)	Soprani de la schola (coryphées)

ORGUE

Basses de la schola (coryphées)	Ténors de la schola (coryphées)
Basses du chœur	Ténors du chœur

« Le groupement des coryphées autour de l'orgue, à portée du maître, sans pour cela être debout *en dehors des bancs,* permet d'imprimer à tout le chœur une direction, un entraînement général, et l'effet est des plus édifiants. Tout en chantant, les élèves se mettent à genoux, se lèvent, s'asseyent, et cela désormais sans difficultés : ils y sont faits.

« Et voici, dans des conditions peut-être défavorables pour bien des gens, la musique que nous entendons au séminaire.

« D'abord, tous les dimanches et fêtes, les offices sont chantés rigoureusement en plain-chant selon les indications de l'*Ordo.* Les jours de fête on ajoute au plain-chant du propre, les *Kyrie, Gloria* (*Credo* est toujours grégorien), *Sanctus* et *Agnus* en musique polyphone. Aux vêpres, trois psaumes et le *Magnificat* sont chantés en faux-bourdon.

« A Noël dernier, M. Boyer fit exécuter la *Missa octavi toni* de Roland de Lassus. Au salut, entre autres œuvres, un motet de Palestrina, et l'exécution de ces divers morceaux réputés si difficiles, chantés ainsi par les 200 élèves d'un séminaire, dont beaucoup sont loin d'être musiciens, fut très satisfaisante. »

Nous arrêtons ici la citation de notre correspondant, en l'assurant que non seulement ces notes nous intéressent, mais intéresseront aussi nos lecteurs. Elles prouveront une fois de plus que la

musique figurée n'est pas une musique d'apparat, nécessitant les grands gestes d'un chef d'orchestre et qu'elle peut être tout aussi recueillie et populaire que la musique grégorienne.

Dijon. — La *Cæcilia*, société de musique religieuse, dont nous avons annoncé la récente formation, a exécuté, le jeudi saint, le *Stabat Mater* de Charles Magner. N'ayant pas entendu cette œuvre, nous sommes dispensé d'en donner l'analyse, mais nous tenons à nous joindre à nos confrères de la presse dijonnaise qui ont particulièrement insisté sur l'excellence de l'exécution.

La même société a exécuté aussi à Notre-Dame, le jour de Pâques, la messe à troix voix de César Franck, déjà entendue le jour de Noël.

« De l'avis de tous les connaisseurs — nous écrit notre correspondant — cette exécution a été encore supérieure à celle de Noël. Que de progrès réalisés en si peu de temps!

Nous apprenons que la société va mettre prochainement à l'étude la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina. C'est la sanction la plus concluante des progrès que nous constatons plus haut et qui sont tout à l'honneur des directeurs de cette nouvelle maîtrise.

Toutes nos félicitations à M. Guzman, l'organiste, qui a rendu magistralement des pièces de Lemmens et de MM. Alex. Guilmant et Théodore Dubois.

Herblay. — M. Boulommier, organiste, a fait exécuter à l'église, le jour de Pâques, le *Magnificat* d'Andréas et le *Regina cœli* d'Aichinger. On voit qu'avec les seules ressources offertes par une petite paroisse de deux mille âmes, on peut encore faire de bonne musique et que la musique palestrinienne n'est pas si difficile qu'on veut bien le dire... même dans un chef-lieu de canton ! Ceci pour les maîtres de chapelle de cathédrale.

Marseille.— Nous voudrions parler longuement des exécutions remarquables de la maîtrise de Saint-Joseph de Marseille, où chants grégorien et palestrinien règnent en maîtres. Un jour nous y consacrerons un article entier quand il nous sera donné de l'entendre. Les offices de la semaine sainte et de Pâques ont été plus beaux que jamais cette année, et nous ne saurions trop en féliciter M. l'abbé Grosso, dont l'éloge n'est plus à faire.

Montcarra (diocèse de Grenoble). — A la solennité qui a eu lieu à l'occasion de la fête patronale, les assistants ont eu un spectacle bien rare. Pas de musique plus ou moins théâtrale, mais la *Messe des Anges* et quelques morceaux tirés du recueil de Solesmes; pour tout le reste, le simple plain-chant de nos livres, interprété, il est vrai, selon la méthode grégorienne. Les vêpres ordinaires des docteurs pontifes ont été ravissantes. C'était encore plus merveilleux qu'à la messe. Et qui opérait ces merveilles? Quatre ou cinq chantres bien exercés, un chœur de chanteuses et une quinzaine de jeunes gens de la paroisse. Chantres, enfants ou chanteuses, prononçaient le latin avec une accentuation soignée, savaient diriger leurs voix et faire les pauses avec un ensemble parfait.

La *Revue du chant grégorien* de Grenoble, qui nous fournit ces détails, ajoute :

« On peut à peine croire qu'il soit possible de trouver dans une petite paroisse de campagne une perfection déjà difficile à trouver dans une ville. On ne peut que féliciter les habitants de Montcarra de correspondre si bien au dévouement de leur zélé pasteur et de comprendre qu'en encourageant leurs enfants dans cette voie ils ne peuvent pas mieux les élever. »

Perpignan. — La presse de Perpignan déborde de la polémique soulevée par l'exécution de pièces palestriniennes sans accompagnement par la maîtrise de la Cathédrale, et le vaillant maître de chapelle, M. l'abbé Parmentier, se défend comme il convient à un champion plein de foi et confiant dans le résultat final. Bravo, Monsieur l'abbé! et bien que nous nous soyons juré de ne pas faire de polémique, nous vous dirons qu'à distance les raisons de votre correspondant perdent encore de leur valeur; aussi pouvons-nous vous assurer que ses maîtres préférés, dont Gounod, Massenet et tant d'autres encore font sans aucun doute partie, étaient et sont des fervents de la musique palestrinienne ; que la fameuse enquête de la Congrégation des Rites auprès des sommités musicales RECONNUES de tous pays n'a donné qu'un résultat absolument satisfaisant pour nous et que les décrets de ladite Congrégation sont là pour nous donner force de loi. Continuez, les voix sont trop belles dans votre Midi pour ne pas désarmer un jour vos farouches antagonistes.

Poitiers. — Pour alterner avec le chant grégorien, la maîtrise de la Cathédrale avait, le jour de Pâques, formé une messe avec différents morceaux d'époque et de style différents : *Kyrie* de Stein, *Gloria* de Th. Dubois, *Sanctus* de Niedermeyer, *Benedictus* de Kaim et *Agnus* de Schneider. Le *Kyrie* et le *Benedictus* appartiennent au genre dit cécilien, très apprécié des sociétés de Sainte-Cécile en Belgique et en Allemagne. Les morceaux chantés à vêpres étaient de composition moins éclectique. C'étaient les faux-bourdons des maîtres du XVIe siècle et, au salut, le *Regina cœli* d'Aichinger. Il était difficile de trouver un morceau qui fît mieux connaître le genre brillant du style palestrinien, aussi les auditeurs sont-ils restés sous le charme de ce motet remarquablement chanté *a capella*.

La presse de toutes opinions a été unanime à Poitiers pour constater les progrès remarquables de la jeune maîtrise. Voici quelques lignes d'un de nos confrères qui résument l'impression générale produite par cette exécution : « Trop souvent habitués à n'entendre dans les grandes solennités que des hymnes soutenues par les accords de l'orchestre, nous ne soupçonnions pas vraiment toute la puissance des voix humaines, ni surtout le parti merveilleux qu'en ont su tirer les grands maîtres du XVIe siècle.

« Remercions presque certains auteurs contemporains des écarts auxquels il se sont livrés, puisque c'est, en grande partie, à leurs exagérations que nous devons d'être ramenés par un plus juste sentiment des choses, soit aux chefs-d'œuvre primitifs de l'art musical chrétien, soit aux productions modernes qui s'en sont heureusement inspirées. »

Nous citerons encore l'*O Filii* à quatre voix mixtes, harmonisé par le R. P. Lhoumeau, et le *Tantum ergo* de Mendelssohn. L'interprétation de tous ces morceaux a été supérieure ; le grand séminaire et la maîtrise peuvent être fiers des résultats obtenus, fiers aussi du musicien distingué que Mgr l'Evêque a placé à leur tête. Nous félicitons également l'excellent organiste du choix de ses morceaux et du talent qu'il a apporté à leur exécution.

Sables-d'Olonne. — M. l'abbé Robert du Botneau, curé-doyen des Sables, qui fut un des premiers à encourager notre Société naissante, a fait entendre à la messe, le jour de Pâques, en l'église paroissiale, outre le chant grégorien exécuté par le chœur tout entier, un *Kyrie* de l'abbé Couturier, le *Gloria* de Stæhle, le *Sanctus* de Terrabugio et l'*Agnus* d'Arnfelser, toutes pièces dites « céciliennes ». A vêpres, le chant liturgique des psaumes alternait avec les faux-bourdons de Vittoria, de Viadana et de Zacharias, et le salut comprenait, entre autres morceaux de choix, l'*Ego sum panis* de Haller et le *Tantum ergo* de Vittoria. Nous ne saurions trop féliciter M. l'archiprêtre des Sables de son dévouement à la cause de la vraie musique religieuse.

Tours. — M. l'abbé Desplaces a fait réexécuter la messe *Quarti toni* de Vittoria, en y ajoutant cette fois le *Credo,* qui a été très apprécié. C'est du reste une pièce magnifique.

Troyes. — La maîtrise de la Cathédrale, dont nous n'avions pas encore eu l'occasion de parler, vient de se signaler par l'exécution de plusieurs morceaux qui font honneur à M. l'abbé Duchat, maître de chapelle. Le jeudi saint, l'office du soir débuta par le chant de l'*O bone Jesu* de Palestrina, qui a été très apprécié. L'*O vos omnes* exécuté le vendredi saint n'a pas produit moins d'impression.

Le jour de Pâques, la maîtrise a fait entendre la *Messe de Jeanne d'Arc* — la meilleure de Gounod. Encouragé par l'accueil fait à cette heureuse tentative, M. l'abbé Duchat a mis à l'étude pour le jour de la Pentecôte la *messe brève* de Palestrina.

Versailles. — A la cérémonie qui a été célébrée à la Cathédrale pour les soldats et marins morts à Madagascar, on a chanté solennellement la messe de *Requiem.* L'exécution, confiée aux élèves du petit séminaire, fidèles interprètes des mélodies grégoriennes, a été de tous points parfaite et fait grand honneur à leur professeur, M. le chanoine Poivet.

L'abondance des matières nous force à remettre au prochain numéro les comptes rendus des exécutions de l'Etranger, Padoue, Madrid, Amsterdam, etc.

On peut néanmoins voir, par ces résumés mensuels, combien les principes de la *Schola Cantorum* poursuivent tranquillement et victorieusement leur pacifique propagande. Dans les plus petites villes de France aussi bien qu'à l'étranger, la plate et vulgaire musique commence à disparaître pour faire place à la « prière chantée » de saint Grégoire, de Palestrina ou de ses adeptes. Dans ces conditions, nous sommes obligés de borner nos comptes rendus aux seules auditions de vraie musique d'église. C'est donc sans regrets que nous omettons de relater certaines exécutions où, selon l'expression de certains journaux locaux, Mlle X... a « électrisé » l'assistance, M. Y... a brillamment « enlevé » l'*O Salutaris* et la « pédale sonore » de M. Z... a fait vibrer les voûtes de la Cathédrale ! ! !

Ces insanités touchent à leur fin, car en même temps que les ecclésiastiques et les musiciens, le peuple lui-même est conquis par la seule expression de piété qui se dégage de l'œuvre grégorienne et palestrinienne.

G. de Boisjoslin.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 5 | Mai 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale) . . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

La Musique dans les processions. Communication adressée aux Assises de Niort . . . . Michel Brenet.
La Musique figurée, de ses origines à la décadence de l'École romaine, conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896 (suite). . . . . Ch. Bordes.
Allocution prononcée par Mgr d'Hulst, à la Société Saint-Jean, à Paris.
Les Assises de Niort. Dom J. Parisot.
Nos Concours . . . . L'abbé L. Perruchot.
Mois musical. . . . . G. de Boisjoslin.
Notre encartage : *Kyrie à 4 voix*. . . . . L'abbé P. Chassang.
Nécrologie . . . . Ch. Bordes.

LA MUSIQUE DANS LES PROCESSIONS

Communication adressée aux Assises de la Schola Cantorum, *tenues à Niort en mai 1896*



LE hasard nous a fait assister, à peu d'années de distance, à deux processions de la Fête-Dieu plus éloignées encore l'une de l'autre par leur appareil extérieur que par la distance géographique des lieux où elles étaient célébrées. La première se déroulait dans une des paroisses les plus connues et, selon la formule, « les plus riches » de Paris ; pour accompagner le cortège sous la colonnade extérieure de l'église, on avait fait venir l'orchestre d'instruments à vent d'une école chrétienne; conduits par un chef affairé, important, très fier de produire au grand jour ses élèves et ses œuvres, les jeunes gens exécutaient avec un bel ensemble et une visible ardeur toutes sortes de marches pompeuses et de pas redoublés ; puis, rentrés dans la nef, et tandis que prêtres et fidèles adoraient le saint Sacrement replacé sur l'autel, ils jouaient avec

toute l'expression possible une rêverie orientale. L'autre procession avait lieu dans un très petit et très pauvre village de Franche-Comté. Connaissant depuis notre enfance l'absence complète de *musicalité* de ce canton, nous savions à l'avance que nul cantique populaire, nul chant ancien ou naïf, ne sortirait des lèvres du peuple ; mais cette fois le curé avait ménagé à ses ouailles une surprise inédite : au moment où l'on s'arrêtait devant le premier reposoir, chacun mettant genou en terre sur les feuilles vertes et les feuilles de roses, un ancien trompette de l'armée de Crimée, caché derrière l'échafaudage de verdure, lança sur son vieux clairon la sonnerie à l'étendard, et trois conscrits lui répondirent, à bout portant, par une salve de coups de fusil, dont le résultat immédiat fut d'arracher quelques cris aux femmes et des larmes aux petits enfants.

Depuis ce temps nous n'avons pas encore pu, en notre for intérieur, décider laquelle des deux processions nous paraissait, au point de vue artistique, mériter la préférence ; et puisque le Comité de la *Schola Cantorum* nous a fait l'honneur d'inscrire notre nom parmi ceux des savants et des artistes qui prendraient part à ce Congrès, le sujet d'entretien que nous choisirons sera celui de la musique dans les processions. Nous n'essaierons de l'aborder ni en liturgiste, ni en folk-loriste : sous le premier rapport notre incompétence, et sous le second notre inexpérience seraient complètes ; quelques notes historiques sur le rôle accordé aux instruments et au chant dans les processions, si fréquentes et si populaires autrefois, ne seront pas, peut-être, dénuées d'intérêt, ni même d'utilité ; et nous osons compter sur l'attention bienveillante de ceux qui tiennent, comme nous, l'étude du passé pour essentiellement instructive et féconde dans les questions mêmes qui semblent ne toucher qu'à la pratique moderne de l'art.

Nous désignerons donc ici, sans distinction liturgique, par le terme général de procession, toutes les cérémonies de la religion catholique qui s'accomplissent en dedans ou en dehors des temples par le concours du clergé et des fidèles et sous la forme ambulatoire d'un cortège en marche. Il fut un temps où, la foi étant une et universelle en chaque région de l'Occident chrétien, presque toutes les fêtes religieuses ou civiles, presque tous les événements de la vie nationale, étaient l'occasion d'une procession nouvelle. Par ce moyen sensible, on rendait gloire à Dieu, aux jours marqués par l'Église ; on honorait les saints patrons des villes et des corporations, on commémorait les anniversaires, on célébrait les victoires, on sollicitait les grâces du Très-Haut, on l'implorait pour faire cesser les guerres et les épidémies, pour faire fructifier les biens de la terre, on lui demandait le pardon des crimes et des sacrilèges. Tantôt la file des prêtres et du peuple déroulait ses longues théories au milieu des blés verts, et tantôt dans les rues tortueuses des vieilles cités, entre les demeures fortifiées des seigneurs, les maisons opulentes des marchands, toutes décorées de tentures et de tapisseries, et les logis étroits des pauvres artisans, ornés seulement de feuillages ; en tous lieux, en toutes circonstances, la musique s'associait à la procession, soit que le chant traduisît les vœux ou la dévotion des assistants, soit que le son des instruments vînt ajouter sa part de luxe et d'apparat à la richesse des costumes, à l'éclat des cierges, à la splendeur des ornements religieux.

Dans le commencement, et pendant de longs siècles, le chant liturgique seul y participa. C'est de lui que semblent nous parler exclusivement les textes des dix ou douze premiers siècles, lorsqu'ils nous montrent la voix du peuple répondant à celle des clercs[1]. Un fragment de la Vie de saint Herbert de Cologne mentionne dès ces temps lointains le mélange des mélodies en langue vulgaire avec les chants de l'Église; les hommes et les femmes, dit le vieil auteur, se joignaient aux prêtres : « Tous ne chantaient pas dans la même langue, mais tous, dans une même intention, faisaient retentir jusqu'au ciel le *Kyrie eleison.* » A l'ombre des églises surgissaient, comme des fleurettes timides, les cantiques et les litanies populaires, dont les derniers échos se font de jour en jour plus rares dans nos villes et nos campagnes de France. En quelques provinces restées heureusement rebelles à la monotone unification du costume, de l'idiome, de l'art et des mœurs populaires, on peut encore entendre plus ou moins fréquemment des chants sans origine certaine, transmis par des ancêtres dont on ne sait plus les noms, dont on ne connaît plus même les tombes. Nulle part ces mélodies ne résonnent d'une façon si belle et si touchante que dans les *pardons* de la fidèle Bretagne. Ailleurs il faut chercher dans les monuments écrits les vestiges de cette musique nationale à jamais perdue. Quelques cantiques de procession se reconnaissent dans les recueils publiés par nos folk-loristes modernes ou par les historiens du siècle précédent; les invocations aux saints, le souvenir des formules de litanies, les y font distinguer et aussi parfois le *Kyrie eleison,* altéré et comme travesti par le langage du peuple. C'est de lui que procédaient ces célèbres *Kyriolés* ou *Criaulés* des vallées vosgiennes, chantés jusqu'à la veille de la Révolution; le lundi de la Pentecôte, les jeunes filles venaient à l'abbaye de Remiremont, divisées en petites troupes que caractérisaient à la fois une plante emblématique et une litanie particulière ; celles de Saint-Amé portaient du muguet blanc, et celles de Saint-Remy du romarin, en invoquant les saints patrons de leurs villages; celles de Dommartin tenaient du genièvre et s'adressaient à saint Pierre :

Kyrie, Sire saint Pierre,
Qui à Rome sied en chaire,
De céans estes le patron.
A vous nous nous présentons,
Kyrie chanter devons,
Par bonne dévotion[2].

Nous faisons entendre un couplet du *criaulé* de Saulxures :

Cri-au - lé, cri - au - lé, chan - tez, yau - lé. Cri-au - lé, cri - au - lé, chan - tez, yau -
lé, Cri-au - lé, ce - ci n'est point u - ne chan - son. Cri-au - lé, ce - ci n'est point u - ne chan -
son, Ce sont pri-ère et o - rai - son ; Or prions Dieu : Soit toute â-me hors de pei - ne, nous prions Dieu.

1. Voy. de nombreux textes dans Gerbert, *De Cantu et Musica sacra,* t. I, p. 539 et suiv.
2. *Poésies populaires de la Lorraine,* publ. par la Société d'archéologie lorraine, 1854, in-8°. Voyez aussi *Catalogue général des mss. des Bibl. des départements,* t. III, p. 484 et suiv. (Bibl. de Saint-Dié).

N'oublions point que cette mélodie fut recueillie à la fin du XVIIIe siècle, et que par conséquent elle se présente à nous avec une allure certainement éloignée déjà de sa forme primitive. Elle peut cependant donner l'idée assez exacte des litanies en langue vulgaire qui se chantaient en marchant et dont le thème se répétait sur de longues séries de couplets. A Vendôme, une complainte en vingt strophes résonnait aux processions de la sainte Larme [1]. En nous laissant entraîner vers d'autres exemples, nous sortirions du cadre fixé pour cette lecture : les ménétriers du moyen âge vont nous y ramener.

(A suivre.) MICHEL BRENET.



LA MUSIQUE FIGURÉE

DE SES ORIGINES A LA DÉCADENCE DE L'ÉCOLE ROMAINE

(SUITE)

Conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896

Dès lors, nous voyons apparaître, à côté de la diaphonie, une nouvelle forme musicale appelée *déchant* [2], c'est-à-dire juxtaposition de deux parties, *dis-cantus* ou double chant.

Qu'est-ce qui distinguait le *déchant* de la *diaphonie?* Le *déchant était mesuré;* la *diaphonie ne l'était pas.* Le *déchant* n'est donc qu'un progrès réalisé sur la diaphonie. La *notation proportionnelle,* reposant sur la division arithmétique de la *longue* en *brèves, semi-brèves,* etc. (système de notation encore en vigueur dans notre solmisation moderne), n'était qu'un moyen de fixer avec une entière exactitude la durée précise de chaque son.

N'est-on pas en droit de regretter, à certains égards, ce prétendu progrès? Que n'a-t-on pu conserver, à la musique en parties, la liberté rythmique du chant grégorien et de la diaphonie! On ne serait peut-être pas tombé dans les excès du déchant, dans la juxtaposition des thèmes profanes et liturgiques démembrés, puis réunis par des procédés vraiment primitifs. C'est Francon de Cologne qui, dit-on, est responsable de la transformation : sa définition même du déchant en est la preuve : « Le déchant est un ensemble harmonieux de divers chants, dans lequel ces divers chants sont ajustés entre eux proportionnellement par des longues, des brèves et des semi-brèves, représentées dans

1. Abbé MARTAIS, *Les Processions de la sainte Larme à Vendôme,* Orléans, 1887, in-8°, p. 27, avec un air noté d'après un imprimé de 1719.

2. *Définition du Déchant,* par l'Anonyme I, de la Collection de Coussemaker, *Scriptorum de Musica,* etc., t. III, p. 354 (ce traité date environ de 1350) :

« ... Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia in qua illi diversi cantus per voces longas et breves et semibreves atque minimas proportionaliter adæquantur, et in scripto per debitas figuras proportionalitate ad invicem designantur... »	Le déchant est l'accord de plusieurs chants différents, ajustés proportionnellement par l'emploi des notes longues, brèves, semi-brèves et minimes, représentées dans l'écriture au moyen des figures convenables que l'on place l'une contre l'autre.

Définition du Déchant, par TINCTORIS, dans son *Diffinitorium,* vers 1475 (Coussemaker, IV, p. 182) :

« Discantus est cantus ex diversis vocibus et notis certi valoris editus. »	Le déchant est un chant formé de voix diverses et de notes de valeurs déterminées.

l'écriture par des figures diverses [1]. » Egidius de Murino nous décrit la manière de faire un déchant, en juxtaposant au hasard le chant d'un répons, ou même quelquefois d'une chanson au chant principal, en dénaturant les valeurs des notes pour les besoins de la cause ; en accommodant tant bien que mal quelquefois jusqu'à trois chants juxtaposés [2].

Telle est la naissance assez barbare assurément de notre musique figurée. Palestrina, heureusement, la rachètera un jour de ce péché originel, et il sera beaucoup pardonné à ses précurseurs, qui, tout en sacrifiant dans certaines de leurs œuvres au goût de l'époque, à la « scholastique », ont su créer, à côté, quelques pièces exquises, où semble vivre l'âme de la diaphonie, délivrée de sa gangue grossière, planant comme les plus délicieuses formules alléluiatiques du chant grégorien. L'*O salutaris* de Pierre de la Rue, l'*Ave verum* et l'*Ave Maria* de Josquin, nous serviront de preuves. D'ailleurs, doit-on faire un grief à la musique figurée de ses origines un peu barbares? Tout art n'a-t-il pas eu pareil commencement?

Nous allons faire entendre un des plus anciens exemples des déchants notés, manuscrit de la bibliothèque de Douai. C'est une prose à la sainte Vierge commençant par ces mots : *Verbum bonum et suave*. On remarquera que le thème ou chant donné est celui du *Lauda Sion*, de saint Thomas, mélodie bien antérieure à la composition de la prose du saint Docteur. La partie *organale*

1. Francon de Cologne, *Ars Cantus mensurabilis*, cap. II, *De definitione discantus et divisione* (Coussemaker, *Scriptorum*, etc., t. I, p. 118) :

« Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia in qua illi diversi cantus per voces longas, breves vel semibreves proportionaliter adæquantur, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur. Discantus sic dividitur. Discantus alius simpliciter prolatus, alius truncatus qui ochetus dicitur, alius copulatus qui copula nuncupatur; et de his per ordinem est dicendum. Sed quia quilibet discantus per modos procedit, idcirco primo de modis et consequenter de eorum signis, scilicet de figuris est tractandum. »

Le déchant est un ensemble de divers chants dans lequel ces divers chants sont ajustés entre eux proportionnellement par des longues, des brèves ou des semi-brèves, représentées dans l'écriture au moyen des figures correspondantes. Le déchant se divise ainsi : le premier est le déchant simple, un autre est le déchant coupé qu'on appelle « hoquet », un troisième est le déchant conjoint, qu'on appelle « copule ». Nous parlerons de chacun en suivant cet ordre. Mais, parce que chaque sorte de déchant procède par modes, il nous faut traiter d'abord des modes et, à la suite, de leurs signes, c'est-à-dire des figures.

2. Ægidius de Murino, *Tractatus Cantus Mensurabilis* (Coussemaker, *Scriptorum*, t. III, p. 124-128) :

Début du traité, p. 124 : « De modo componendi tenores motettorum. — Primo accipe tenorem alicujus antiphonæ vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario ; et debent verba concordare de materia de qua vis facere motetum ; et tunc recipe tenorem, et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto et imperfecto. Et modus perfectus est quando computantur tria tempora vel sex pro nota. Et modus imperfectus est quando computantur duo tempoιa vel quatuor pro nota. Et quando tenor est bene ordinatus, tunc si vis facere motetum cum quatuor, tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem ; et quando vis dividere contratenorem, tunc accipe tenorem, et contratenorem si componis cum quatuor, et ordinabis triplum supra, bene ut concordet cum tenore et contratenore. Et si vis ipsum superius concordare, tunc divide tenorem in duas partes, vel quatuor, vel tot partes sicut tibi placuerit; et cum feceris unam partem super tenorem, tunc ipsa pars debet ita esse figurata, sicut prima pars, et sicut alia pars ; et istud vocatur colorare motetos.

« Item potes ibi adjungere aliam subtilitatem, » etc.

De la manière de composer les ténors des motets. — Prenez d'abord le ténor de quelque antienne ou répons ou de tout autre chant de l'antiphonaire, en observant de faire concorder les textes avec la matière dont vous voulez faire un motet. Alors reprenez ce ténor que vous disposerez et colorerez [recouvrirez] selon ce qui va être montré du mode parfait et imparfait. Le mode parfait est celui où se comptent trois ou six temps par note. Le mode imparfait celui où on compte deux ou quatre temps par note. Et quand le ténor sera bien ordonné, alors, si vous voulez faire un motet à quatre [temps], vous placerez et colorerez le contre-ténor au-dessus du ténor. Si vous voulez diviser le contre-ténor, prenez le ténor et le contre-ténor, si vous composez à quatre [temps], et vous disposerez le *triple* au-dessus, de sorte qu'il s'accorde avec le ténor et le contre-ténor. Et si vous voulez un supérius qui s'accorde, alors divisez le ténor en deux parties ou quatre, ou autant que vous voudrez. Et quand vous aurez fait une partie au-dessus du ténor, cette partie devra être figurée comme la première et comme l'autre. Et cela s'appelle colorer ou recouvrir les motets.

Vous pourrez aussi y ajouter une autre finesse...

commence à s'orner de flexions, qui annoncent les premières manifestations du *contrepoint fleuri.*

Tén. (organum).

Ver - bum bo - num et su - a - ve, Per -

Bas. (chant donné).

so - ne - mus il - lud a - ve Per quod

Chris - ti fit con - cla - ve, Vir - go Ma - ter

fi - li - a.

Nous ne voulons pas expliquer ici chaque terme représentant les divers procédés du parfait déchanteur au XIIIe siècle : c'est-à-dire le *conduit,* les *triple, quadruple,* le *copule,* le *hocquet;* la *color,* qui s'obtenait par la *florification,* la *répétition d'une même voix,* la *répétition d'une voix différente,* où s'esquisse le procédé de contrepoint nommé *imitation* ou canon.

Nous ferons exécuter quelques mesures d'un exemple curieux de ces premières *imitations,* perdues au milieu d'un déchant grossier.

1er Tén.

Cus - to - di - nos Do - mi - ne Sub a - la - rum, etc.

2e Tén.

Cus - to - di - nos Do - mi - ne Sub a - la - rum, etc.

Basse (chant).

Cus - to - di - nos Do - mi - ne Sub a - la - rum, etc.

*
* *

Au XIVe siècle, nous voyons apparaître le *faux bourdon*[1], « espèce d'organum », nous disent Tinctor et Philippe de Vitry, dans lequel les voix *organi-*

1. Le traité de GUILLELMUS MONACHUS (fin du XIVe ou commencement du XVe siècle) contient deux chapitres sur le « faulxbordon », qu'il désigne comme un procédé *des Anglais* :

« Ad habendum veram et perfectam cognitionem modi Anglicorum, nota quod ipsi habent unum modum, qui modus *faulxbordon* nuncupatur; qui cum tribus vocibus canitur, scilicet cum suprano, tenore et contratenore. Et nota quod supranus incipitur per

Pour posséder une vraie et parfaite connaissance du procédé des Anglais, notez qu'ils en ont un, appelé *faulxbordon,* qui se chante à troix voix, savoir *supranus, ténor* et *contre ténor.* Observez aussi que le *supranus* débute par l'unisson, lequel est pris

santes, ajoutées au ténor, à qui est confié le *cantus firmus* ou plain-chant, chantent non seulement des consonances parfaites, *quinte, octave, quarte*, mais aussi des consonances imparfaites, *tierce* et *sixte*, en recherchant même dans l'alternance de ces intervalles *mobiles* un moyen de varier le chant, c'est-à-dire en employant tour à tour les intervalles majeurs et mineurs.

Voici une pièce en forme de faux-bourdon, qui donnera une idée heureuse de ce genre de composition [1] :

Sop.
Spi - ri - tus - et -
Tén.
Spi - ri - tus - et -
Bas.
Spi - ri - tus - et -

al - me - or - pha - no - rum pa -
al - me - or - pha - no - rum pa -
al - me - or - pha - no - rum pa -

ra - cle - te.
ra - cle - te.
ra - cle - te.

*
* *

Si l'on considère les progrès réalisés aux XIIe, XIIIe, XIVe siècles, on constate de précieux acquêts pour le contrepoint, que Palestrina portera à son apogée.

L'unisson, l'octave, la quinte et la quarte, intervalles fixes, ne sont plus les seuls employés. On y admet aussi les tierces et les sixtes, intervalles mobiles,

unisonum; qui unisonus accipitur pro octava alta, et ex consequenti per tertias bassas; que tertie basse volunt dicere sive representare sextas altas; et postea revertendo ad unisonum... » etc. [avec exemples notés. — Coussemaker, *Scriptorum*, III, p. 288-295.]

pour l'octave aiguë, et qu'à la suite viennent des basses tierces, lesquelles signifient ou représentent les hautes sixtes. Ensuite, revenant à l'unisson...

Ce traité de Guill. Monachus, la source la plus importante pour le *faux-bourdon* en particulier, a été reproduit et commenté par M. Guido Adler dans sa *Studie zur Geschichte der Harmonie*, tome 98 des Mém. de l'Acad. des Sciences austro-hongroise (Sitzungsberichte der K. K. Wissensch. Akademie, etc.).

1. Cette pièce, empruntée, comme les précédentes, aux exemples notés de l'ouvrage de M. de Coussemaker, a été transposée pour en faciliter l'exécution.

mais à la condition de se résoudre sur des consonances et par mouvement contraire.

Les successions de quintes et de quartes ne sont pas absolument bannies, mais on cherche à les éviter.

On emploie les notes de passage et les broderies.

Dans les contrepoints à *deux notes* contre *une,* l'une des deux notes peut être dissonante.

Enfin, on voit apparaître pour la première fois l'emploi du contrepoint double et de l'imitation.

Si à ce qui précède on ajoute le retard, qui semble avoir été connu à cette époque sous le nom de *prolongation d'un même son,* on peut dire que presque tous les éléments du contrepoint sont trouvés. Mais il fallait les réunir, les discipliner, les disposer dans une claire ordonnance, les soumettre aux règles d'une scolastique plus libre, prête à suivre tous les élans de l'âme humaine. C'est le prodige que les maîtres flamands du XVe siècle vont accomplir en créant le *contrepoint vocal.* Comme la liane toute fleurie, toute parfumée, qui embrasse l'arbre séculaire et l'auguste monument, la polyphonie vocale va s'épanouir autour du plain-chant, l'orner de ses fleurs charmantes. Il appartenait à notre époque de dégager le merveilleux monument grégorien. Les RR. PP. Bénédictins l'ont fait apparaître dans toute la pureté de ses lignes, dans toute la solidité de ses assises. Les lianes ont repris racine à côté, elles continuent à fleurir, à embaumer, aux pieds du temple grégorien, *sans le couvrir,* en respectant sa divine simplicité. Mais elles sont nécessaires, elles aussi, pour réjouir ou toucher le cœur chrétien aux jours des saintes fêtes. Respectons toutes les formes de l'art humain, quand leur but unique est de glorifier Dieu, et surtout quand ces formes d'art sont les chefs-d'œuvre d'un Palestrina, d'un Roland de Lassus ou d'un Vittoria.

(A suivre.) CH. BORDES.



ALLOCUTION

prononcée par Mgr D'HULST, Recteur de l'Institut catholique

LE MARDI 5 MAI

à la Société Saint-Jean, à Paris

On lira plus loin, dans notre Mois musical, le compte rendu d'une séance d'art comparé à la Société Saint-Jean, au cours de laquelle Mgr d'Hulst, Recteur de l'Institut catholique, a prononcé une allocution éloquente que nous sommes heureux de faire connaître à nos lecteurs. Nous l'empruntons à l'intéressante Revue de la Société Saint-Jean : *Notes d'Art et d'Archéologie.*

Mesdames, Messieurs,

Si je ne craignais d'introduire au milieu des nobles émotions que nous venons de goûter ensemble une préoccupation personnelle, je me plaindrais amèrement au R. P. Clair de sa cruauté envers moi... et envers vous. On ne tend pas de pareils pièges à un orateur ni à des auditeurs. Mais puisque je

me suis débattu en vain et qu'il a fallu céder, crainte de scandale, autant vaut m'exécuter tout de suite.

Aussi bien, j'ai au moins une chose à dire, qui justifiera mon intervention. Tous ici, ce soir, nous sentons le besoin de remercier; et, comme nous ne pouvons parler tous ensemble, je serai votre interprète.

Je remercierai donc d'abord les membres de la Société Saint-Jean. Cette œuvre a déjà fait beaucoup pour l'art chrétien : je doute qu'elle ait rien trouvé d'aussi heureux que la conception de cette soirée.

Je remercierai ensuite avec effusion ceux que vous venez d'applaudir : les artistes de Saint-Gervais. Artistes, ils peuvent prendre ce nom, ceux-là ! Tant d'autres le portent qui l'ont usurpé ! Mais eux, ils l'ont gagné.

Ah ! les artistes ! Si l'on s'en rapportait aux mots, il y en aurait partout, sur toutes les planches. Mais ce qu'ils font, pour la plupart, et ce qu'ils disent, n'a rien de commun avec l'art. De combien d'entre eux pourrait-on dire qu'ils sont les imitateurs de Dieu? C'est pourtant là la vraie définition de l'art.

Dieu est le grand artiste, le grand poète, parce qu'il est le grand faiseur, étant le Créateur. Poète, en grec, signifie celui qui fait; et *artiste,*en latin, signifie également artiste et ouvrier. Dieu fait, Dieu crée, mais non point au hasard. Sa puissance est au service de sa sagesse et de son amour. Il produit au dehors ce qu'il a conçu et il met dans ses créations la marque de son dessein, l'expression de sa pensée éternelle.

On demande où est le lieu de l'idéal; le voilà : c'est l'entendement divin. L'idéal n'est dans les choses qu'à l'état de trace, d'empreinte; la matrice est cachée dans la pensée de Dieu.

S'il en est ainsi, qui pourra, sur la terre, porter le nom d'artiste? Ce sera l'homme qui découvre cette trace divine dans la nature ou en lui-même, qui, l'ayant trouvée, l'interprète et n'a de repos qu'il ne l'ait traduite aux autres hommes. Il sera plus profond artiste s'il sent davantage le divin dans les choses : plus habile artiste s'il l'exprime plus fidèlement et le fait mieux transparaître à travers les formes, les couleurs ou les sons.

Le dessin, la couleur, le son, voilà les moyens que l'artiste emploie pour traduire l'idéal. Chacun de ces moyens est puissant par lui-même : que sera-ce de leur emploi simultané et de leur convergence? Or ce qui fait l'originalité de cette soirée, c'est une mise en œuvre vraiment nouvelle de convergence des effets artistiques. D'abord nous avons entendu de la musique, mais quelle musique? Celle que notre âge avait oubliée, que l'Italie avait noyée sous des cascades de mélodies joyeuses et sensuelles, l'Allemagne sous des flots d'harmonie savante. On ne l'entendait plus qu'à Rome, et dans un seul coin de Rome, à la chapelle Sixtine. Mais, depuis vingt-cinq ans, la Sixtine est muette, ou à peu près; et vraiment le contrepoint serait ignoré de la génération présente, si les *Chanteurs de Saint-Gervais* ne l'avaient fait revivre. Honneur à eux !

Or le contrepoint c'est, si je ne me trompe — je parle ici en profane et je dis seulement ce que j'ai compris, — le contrepoint, c'est l'harmonie, mais non pas celle qui accompagne le chant; c'est l'harmonie qui résulte de plusieurs chants dont chacun pourrait se suffire.

Pas d'instruments pour fournir les dessous : les voix de basse s'en chargent, et avec quelle puissance d'effet! Les mélodies s'élancent, diverses, simultanées, pareilles aux arabesques d'un dessin : elles se croisent, et leurs intersections forment des nœuds d'harmonie. Quand elles ont achevé leurs courses capricieuses, elles finissent ensemble sur une rencontre dernière où elles semblent s'épanouir; comme les roses, elles meurent en s'ouvrant; comme les roses aussi, elles laissent en mourant un parfum qui demeure, mais dont l'âme, plus que les sens, reste embaumée.

Ainsi la convergence des effets était ici déjà dans la seule musique. On nous l'a fait admirer encore dans l'alliance de la musique et des arts, du dessin, peinture, bas-relief, gravure, reproduits par cette bonne servante qu'est la photographie.

Tandis que Palestrina ou Vittoria faisait entrer la beauté en nous par les oreilles, Giotto et Fiesole, le Pérugin et Raphaël, Rembrandt et Van Eyck la faisaient entrer par les yeux. Et c'était bien la même beauté. La convergence était si parfaite que nous confondions les deux sources d'émotion, ne sachant plus distinguer entre voir et entendre. Les mystères de l'Amour rédempteur nous pénétraient de pitié, d'adoration, de reconnaissance. Nous étions soulevés, comme à notre insu, au-dessus des pensées mesquines, des sentiments bas, des vulgaires plaisirs. Oui, c'était vraiment du grand art et de l'art nouveau, du moins pour notre siècle qui en avait perdu le secret.

Ah! ce pauvre siècle! On en a beaucoup médit, et il y avait beaucoup de mal à en dire. Toutefois, il faut être juste, même pour les pécheurs. Eh bien, rendons justice à ce siècle qui va mourir. Il fait mine de se convertir, à son lit de mort. Il se dégoûte de l'impiété railleuse, de la volupté banale, du matérialisme de la pensée et de l'art. Il se montre assoiffé d'idéal; ce qui lui manque encore, c'est de savoir à quelle source étancher sa soif. Mais déjà il reconnaît qu'on avait trop vite annoncé la mort du Christianisme et que, dans cette grande faillite des choses humaines, c'est encore cette doctrine qui garde la meilleure réserve d'espérances et les plus hautes inspirations d'amour.

Je ne crois pas me tromper en rapportant à cette cause le changement qui s'opère dans les goûts musicaux du public. On déserte Rossini, on se fatigue même de Mozart, on reste fidèle à Beethoven parce qu'il est éternel, mais on ne s'en contente pas. On s'avance vers l'avenir, jusqu'à ce mystérieux et profond Wagner, qui tour à tour fascine l'esprit, puis le fatigue et l'égare, sans parler aux sens; et en même temps on revient vers le passé, vers l'austère beauté de Palestrina; et cela même n'est que le premier pas d'un retour plus audacieux qui déjà se dessine et qui nous ramène au plain-chant. L'école de Saint-Gervais est l'avant-garde de l'école Bénédictine. Que des moines s'éprennent pour la grave et priante mélopée grégorienne, je ne m'en étonne pas. Mais que le public, le grand public, s'intéresse à leur entreprise et commence à la goûter, voilà un symptôme digne d'attention. Il y a vingt ans, il y a trente ans, à prédire ce que nous voyons, on eût passé pour un insensé.

Laissez-moi donc relever, sur ce terrain de l'art, ce que j'aperçois aussi dans d'autres domaines : un ensemble d'indices qui nous permettent d'es-

pérer pour l'âge prochain, dont nous saluons l'aurore, un renouveau de christianisme. Quand la moisson aura mûri au soleil du vingtième siècle, il sera juste d'en faire honneur aux semeurs attardés qui auront confié les germes à la terre sous les clartés crépusculaires du dix-neuvième siècle à son déclin.



COMPTE RENDU DES FÊTES RELIGIEUSES DE NIORT

et des Assises régionales de la « Schola »

En inaugurant à Niort (Deux-Sèvres) ses premières solennités provinciales, la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire voulut donner place à l'art religieux aussi bien qu'à l'art profane et, dans cette vue, créa une section spéciale de musique religieuse populaire, pour l'organisation de laquelle elle demanda le concours de la *Schola Cantorum* de Paris. Répondant à cette invitation, le Comité de la *Schola Cantorum* délégua son secrétaire, M. Charles Bordes, membre du Comité de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, et décida de tenir, à cette occasion, ses assises annuelles à Niort, conviant à ses réunions non seulement ceux qui, dans les paroisses, communautés, pensionnats, confréries, catéchismes, écoles, patronages, cultivent la musique sacrée, mais aussi ceux qui, à un titre quelconque, doivent s'intéresser au progrès de l'art religieux.

De nombreuses adhésions ayant répondu à l'appel de la Commission, les réunions de ce Congrès régional furent assignées aux jours précédant immédiatement l'ouverture des fêtes niortaises, de façon à réunir dans une même solennité l'inauguration de celles-ci et la clôture de celles-là. Les travaux furent établis ainsi qu'il suit :

Mardi 19 mai, réunions préparatoires; — mercredi 20, séances publiques; — jeudi 21, messe solennelle et audition-conférence.

PREMIÈRE JOURNÉE

Mardi 19 mai. — Les réunions préparatoires des membres de la *Schola Cantorum* se tiennent dans la salle des catéchismes de l'église Saint-André. M. le chanoine PÉRET, Secrétaire général de l'Évêché, délégué par S. G. Mgr l'Évêque de Poitiers, préside et dirige les débats.

Dans ces réunions furent dressés les plans d'une association régionale groupant, pour les soutenir, les maîtrises de chacun des diocèses de la région et unissant entre eux les comités diocésains, par une commune adhésion aux principes de la *Schola Cantorum*. Les moyens proposés sont des réunions, conférences, offices modèles, auditions, où les maîtres de chapelle et organistes pourraient échanger leurs vues, faire connaître les résultats de leurs travaux et trouver les conseils et l'appui dont ils pourraient avoir besoin.

On créerait en outre une correspondance ou courrier musical de l'Association, dans un organe de publicité qui serait ouvert aux communications du Comité et des intéressés. Enfin des cotisations seraient établies, donnant droit aux titres de souscripteurs, sociétaires, fondateurs.

Conformément à ces résolutions, des statuts ont été dressés. On les livrera à la connaissance du public dès qu'ils auront été acceptés par le Comité de Paris et sanctionnés par l'autorité.

La commission s'occupa aussi des répertoires musicaux et des recueils de cantiques qui, trop souvent encore, remplacent, dans nos églises, les œuvres sérieuses, seules

dignes du culte. Elle décida de recommander les compositions musicales qu'il convient de faire entendre dans le lieu saint, à l'exclusion de certaines autres productions, dont l'exécution à l'église est un manque de sens religieux aussi bien que de goût artistique.

Une brochure intitulée : *Les Lutrins de nos églises,* par Sylvain, est communiquée à la réunion. L'auteur explique l'attitude du clergé d'une part et, de l'autre, celle des artistes, en face du chant grégorien, déplore l'usage de la mauvaise musique, l'abus des cantiques et indique les remèdes à appliquer pratiquement.

MM. les abbés Brune ont également envoyé leur nouveau recueil : *Cantiques choisis, anciens et nouveaux, premier Recueil,* dont la préface exprime bien les idées de la *Schola Cantorum.* Le choix de ces cantiques est bon, quoiqu'il ait paru à la Commission qu'il eût pu être plus strict.

Quelques membres venant à exprimer le regret qu'il n'existe pas de méthode pratique traitant du rythme grégorien avec les développements devenus aujourd'hui nécessaires, Dom Andoyer, maître de chœur à l'abbaye de Ligugé, fait savoir qu'il a justement entrepris un travail inspiré par cette préoccupation capitale du rythme. Cette nouvelle est accueillie avec joie, et on insiste pour que le travail annoncé voie bientôt le jour.

DEUXIÈME JOURNÉE

Les séances publiques eurent lieu le mercredi 20 mai, à neuf heures du matin et deux heures de l'après-midi, dans la salle du Cercle catholique, au collège des Frères.

Le T. C. Frère directeur et M. l'abbé Sabourin, aumônier du Cercle catholique, reçoivent les arrivants.

M. le chanoine Péret préside, assisté de M. Charles Bordes, directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais, et du R. P. Lhoumeau, rapporteur de la Commission, tous deux délégués du Comité de la *Schola Cantorum* de Paris; de MM. Rabeau, curé de Saint-André de Niort; Robert du Botneau, archiprêtre des Sables-d'Olonne; Chartier, curé de Saint-Hilaire de Niort; Riquet, curé de Saint-Étienne de Niort; Billaudeau, curé-doyen de Neuville-de-Poitou; Goupy, aumônier de l'hôpital de Niort, ex-maître de chapelle de Saint-André; Gaborit, maître de chapelle de la Cathédrale de Poitiers; le R. P. Guerraud, supérieur du collège des Oblats de Saint-Hilaire; Dom Andoyer et Dom Parisot, Bénédictins de l'abbaye de Ligugé; Brétècher, vicaire à Saint-Gildas-des-Bois; Deniaud, vicaire à Saint-Donatien de Nantes, etc.

MM. A. Guilmant, président du Comité de la *Schola Cantorum,* et V. d'Indy, membre du Comité, manquant à nos séances, se sont fait excuser. On regrette vivement aussi l'absence de Dom Pothier, arrêté en chemin par un empêchement non prévu.

M. le chanoine Péret ouvre la séance.

« C'est à juste titre, dit-il en substance, que la musique religieuse a sa place dans les sections d'art organisées par la Société d'Ethnographie nationale. Comme les autres manifestations artistiques, et mieux que les autres encore, la musique remonte à Dieu, de qui vient tout ce qui est beau. Ces arts qu'il nous a donnés pour charmer notre existence trouvent leur expression parfaite lorsqu'ils sont employés à son service. Alors c'est un échange entre Dieu et l'homme; aussi rien ne nous élève davantage.

« La prépondérance de la musique dans les beaux-arts est due à ce que la musique possède une puissance d'expression éveillant le sentiment. L'Église a voulu l'utiliser, lui donner une place dans sa liturgie; elle l'emploie comme un moyen capable d'exprimer la pensée religieuse. »

Dans cet ordre d'idées, l'orateur reprend les paroles par lesquelles S. Ém. le Cardinal Bourret couronna l'an dernier le Congrès de Rodez [1]. Puis, venant au but particulier

1. Cf. *Tribune de Saint-Gervais,* octobre 1895, p. 7.

que se propose notre réunion de Niort, savoir d'introduire ou d'étendre l'application des principes de la *Schola Cantorum*, M. le président déclare que la *Schola* n'innove pas, mais ne fait qu'appliquer les décrets et ordonnances relatives à la musique religieuse. Ces décrets, par lesquels l'Église ne veut rien laisser à l'arbitraire, sont d'abord ceux des Évêques d'Italie. Puis il y a les règlements de la Sacrée Congrégation des Rites, les commentaires et ordonnances particulières du Patriarche de Venise et d'autres réglementations spéciales, toutes conçues dans une même pensée générale, visant à un même but et dont nous ne nous écartons pas. C'est pourquoi l'Ordinaire a donné son approbation à ce qui se fait en ces réunions de Niort.

M. le président invoque en terminant l'autorité de saint Bernard sur l'excellence et le caractère du chant ecclésiastique et laisse la parole aux conférenciers.

C'est d'abord M. l'abbé Brétêcher, qui nous peint en un « tableau noir » l'état dans lequel est tombée la musique d'église : la mélodie grégorienne méconnue, remplacée par les productions les plus bizarres et les plus fantaisistes; des cantiques dont la mélodie, et naturellement l'harmonisation, ne sont pas toujours agréables ni toujours correctes, et dont le texte manque d'idée lorsqu'il n'est pas absolument mauvais. On nous inonde de recueils de cantiques où, déduction faite des emprunts, il reste deux bonnes pièces sur cent; on nous donne des chants qui sont la reproduction de petits airs de concert ou de théâtre, ou même de chansons grivoises. Et les recueils de ce genre abondent aujourd'hui; ils sont propagés « avec un zèle qui ferait croire qu'il est ordonné de les chanter toujours et non pas seulement toléré d'en chanter quelquefois ».

Et nos lutrins! et nos chantres d'église! et ces fêtes qui transforment le temple chrétien en une salle de concert, où les réunions religieuses semblent — pour employer l'expression d'un adversaire — n'être plus qu'une « entreprise cultuelle » et sont l'occasion de produire des artistes dont la place serait ailleurs qu'à l'église!

M. le président rassure le conférencier, dont les critiques, trop souvent fondées, ne le sont pas à Niort, à Saint-André moins qu'ailleurs, où la cause grégorienne et palestrinienne a depuis longtemps occupé le terrain.

Le R. P. Lhoumeau communique plusieurs rapports adressés à la Commission de divers points de la région, ce qui nous donne la mesure des efforts tentés depuis plusieurs années et des résultats obtenus.

Partout où l'on a mis la main à l'œuvre, on a constaté que le sentiment religieux et artistique se réveillait et que le succès venait infailliblement, et cela dans des milieux très différents, dans les villes comme dans les campagnes, dans les pensionnats, qui sont pourtant les plus réfractaires, étant plus que tous enfoncés dans l'ornière de la routine. Le succès croissant nous donne l'espérance que ceux-là mêmes qui ont soutenu la mauvaise musique d'église accompliront la rénovation devenue nécessaire.

A Poitiers, en particulier, outre la déjà illustre maîtrise de la Cathédrale, plusieurs pensionnats et maisons religieuses chantent le chant grégorien : le Sacré-Cœur, les Filles Notre-Dame, Sainte-Croix. Le pensionnat de l'Assomption souscrit aux publications de la *Schola* et adopte le répertoire de Saint-Gervais. Plusieurs ordres religieux ont décrété dans leurs Chapitres l'étude et l'usage du chant grégorien, et partout où ce chant a remplacé ce qui s'entendait auparavant dans nos églises, le résultat a été le recueillement au lieu de la dissipation.

M. Biton, maître de chapelle de Saint-Laurent-sur-Sèvre, donne, sous le titre de « Métamorphose d'un lutrin de campagne », l'intérssante et instructive histoire de sa maîtrise [1]. A ce rapport, le R. P. Lhoumeau ajoute un mot pour rendre hommage aux

1. La *Schola* espère publier un jour ce compte rendu comme étant à même de donner du courage aux plus timides.

qualités du maître de chapelle, l'habileté, la modestie et le désintéressement, qui valent à M. Biton les sympathies de tout le peuple de Saint-Laurent-sur-Sèvre.

M. le chanoine Péret clôt cette première séance en annonçant ce qui a été fait la veille pour le groupement des maîtrises.

(A suivre.) J. PARISOT.



NOS CONCOURS

Le concours du **Sanctus** a donné les résultats suivants :

Premier prix à l'unanimité à l'envoi portant la devise : *Pour l'art de Palestrina.*

Mention à la pièce portant l'épigraphe suivante : *Non mortui laudabunt te Domine.*

La *Schola*, heureuse de voir s'accroître chaque jour le nombre des compositeurs de musique animés de ses principes, serait reconnaissante aux anonymes de donner leurs noms, afin de les ajouter à la liste déjà importante du *Répertoire moderne.*

* * *

Le sujet du concours de mai est un **Ave Maria** à voix égales ou inégales.

Les manuscrits devront être remis *15, rue Stanislas, à Paris,* avant le 1er août prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

A Saint-Sulpice. — La grand-messe de la Pentecôte, à Saint-Sulpice, a été magnifique et marquera dans les annales de la maîtrise célèbre que dirige avec tant d'autorité M. Bellenot. Le propre de l'office a été chanté *en chant grégorien* d'après l'édition bénédictine. La *Schola* du Séminaire, stylée par M. Vigourel, a supérieurement rendu les cantilènes grégoriennes. Les enfants de la maîtrise ont chanté le verset de l'Alleluia avec beaucoup de charme. Enfin, la *Messe du Pape Marcel*, de Palestrina, a été exécutée en son entier par la maîtrise et le séminaire, avec un ensemble parfait, et l'impression a été considérable. Pour la première fois, en dehors de Saint-Gervais et de Notre-Dame des Blancs-Manteaux, la *Messe du Pape Marcel* était exécutée dans une maîtrise de Paris, aussi devons-nous féliciter hautement M. Bellenot et nous réjouir, avec tous les amis de l'art religieux, de sa courageuse décision. S'il veut bien renouveler de pareilles exécutions, il aura facilement raison des dernières résistances.

A Saint-Gervais. — La *Messe du Pape Marcel,* de Palestrina, avait attiré, le jour de la Pentecôte, une nombreuse assistance. Le succès de cette œuvre incomparable est loin d'être épuisé, et l'élan imprimé à la musique palestrinienne se propageant, comme on peut le voir plus haut, ce seront bientôt toutes nos grandes églises qui l'exécuteront simultanément, à la place des indigentes productions dont les fidèles commencent à reconnaître la faiblesse et la puérilité.

Le Salut du soir présentait un attrait particulier. Il était composé d'œuvres de notre *Répertoire moderne,* et — sauf le *O quam suavis est* de M. Paul Jumel — dues entièrement à des ecclésiastiques. Le motet de M. Jumel est une pièce courte, d'un excellent sentiment et d'une bonne écriture vocale. Le *Beata es* de M. l'abbé Boyer a produit son impression habituelle, ainsi que le *Tantum ergo* de M. l'abbé Chassang, si recueilli et si varié à la fois. Quant au *Tu es Petrus,* il avait été emprunté au *Petit Salut* si pratique de M. l'abbé Perruchot. Sous sa forme à quatre voix mixtes, il a un éclat considérable.

A la Madeleine. — Nous apprenons avec le plus grand plaisir la nomination de M. l'abbé Chérion au poste de maître de chapelle de cette église. Par suite de la nomination de M. Théodore Dubois à la direction du Conservatoire et la prise de possession du grand orgue par M. Fauré la maîtrise restait vacante. M. l'abbé Herzog, curé de la Madeleine, dont le goût sûr et l'initiative

sont si appréciés, vient de la conférer à l'érudit directeur de la maîtrise de Moulins. C'est pour l'art palestrinien et les principes de la *Schola* une nouvelle conquête. Personne n'ignore que M. l'abbé Chérion est un des premiers en France qui chercha à remettre en honneur les œuvres des grands maîtres religieux. Animé du sentiment si enthousiaste et si persuasif de Gounod, il consacra en partie sa maîtrise au genre palestrinien, et arriva à donner des exécutions modèles qui eurent un grand retentissement. Avec de tels antécédents, nous ne doutons pas des sentiments artistiques qui animent le nouveau maître de chapelle de la Madeleine. Par sa situation même, à la tête d'une des premières maîtrises de Paris, il peut beaucoup pour le triomphe du véritable art religieux, et nous le félicitons à l'avance de l'accueil réservé à ses exécutions musicales.

A la Société Saint-Jean. — Il nous est impossible de rendre compte de toutes les solennités auxquelles prennent part les *Chanteurs de Saint-Gervais*, toujours sur la brèche pour défendre les droits de l'art religieux. Quelques-unes méritent cependant d'être citées, soit par leur portée particulière ou pour l'indication très suggestive qu'elles renferment. C'est ainsi qu'appelés à la *Société Saint-Jean* à commenter musicalement, par des Répons de la Semaine sainte, une série de projections des tableaux des maîtres de la peinture traitant de la Passion, ils ont fourni à Mgr d Hulst l'occasion de prononcer une allocution si remarquable que nous avons tenu à la reproduire *in extenso*.

Patronages. — Dans les patronages si chrétiens de Vaugirard, de Charonne, au cercle du Luxembourg, où les *Chanteurs de Saint-Gervais* furent invités, c'est devant des salles combles qu'ils ont fait entendre des motets religieux et des chœurs classiques qui ont ravi l'auditoire. Il y a dans le peuple un besoin de saine musique qui est très significatif, et en le satisfaisant, les *Chanteurs de Saint-Gervais* rendent à la classe laborieuse un service qu'on ne saurait méconnaître.

DÉPARTEMENTS

Besançon. — Nous apprenons avec le plus vif plaisir la nomination de notre sociétaire, M. l'abbé Brune, à la direction de la maîtrise de la Cathédrale. Le choix que vient de faire Sa Grandeur Mgr Petit est une preuve de plus des tendances excellentes qui, grâce à sa haute impulsion, semblent se faire jour en Franche-Comté. Les journaux locaux nous rapportent le succès remporté par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes, dans leur conférence et leurs classes de chant grégorien au grand Séminaire. Appelés à Besançon, ils y préparent des améliorations dont nous aurons souvent à entretenir nos lecteurs. Les offices de l'Ascension, dirigés par eux à la Cathédrale, ont été superbes. La *Schola* du séminaire a lutté d'ardeur, et l'impression ressentie par les fidèles a été profonde.

Saint-Dizier (Haute-Marne). — M. L. Pirro, le frère de notre si sympathique bibliothécaire, continue à faire exécuter, *par les patronages d'ouvriers et d'ouvrières* de Marienval, des pièces du répertoire palestrinien, et c'est merveilleux, nous écrit-il, combien ces chanteurs ont pris goût à ce genre de musique et n'en veulent plus en chanter d'autre. « Le *Tantum ergo* de Vittoria leur devient populaire »; aussi, rempli d'ardeur, vient-il de faire aborder à son chœur l'étude de la messe *Quarti toni* de Vittoria, si délicieusement mélodique. Voilà qui dénote des progrès surprenants. Vittoria dans les chapelles de cités ouvrières ! Palestrina à l'ombre des forges ! Et l'on dira que ces chants sont incompréhensibles et inchantables !

Caen. — M. A. Dupont, organiste de Saint-Pierre de Caen, vient de faire exécuter un Salut de charité à cette église, qui, nous écrit-on, fut remarquablement chanté. Les pièces palestriniennes, interprétées par cinquante chanteurs, firent un effet *vraiment étonnant*, nous dit notre correspondant. Voici la liste de ces pièces : *Ave verum* de Josquin des Prés, *Diffusa est gratia* de Nanini, *Tantum ergo* de Vittoria.

Angers. — Le bruit nous est parvenu d'une très remarquable exécution, par le grand Séminaire, de la messe *Regina cœli* de Jacobus Kerle. Nous ne pensons pas blesser la modestie de M. Martineau en le félicitant de cette belle exécution que nous avons connue par le plus grand des hasards, aucune communication « officielle » ne nous ayant été faite à ce sujet. Beaucoup de manifestations de ce genre nous échappent; nous le déplorons, car on ne saurait proclamer trop haut les progrès sans cesse grandissants de nos idées.

ÉTRANGER

Amsterdam. — Notre sociétaire et correspondant, M. Antoine Averkamp, a fait entendre à son concert annuel de musique religieuse plusieurs motets de Palestrina et de Vittoria exécutés *a capella*. A ces purs modèles de l'art sacré, M. Averkamp avait joint un *Stabat Mater* de M. Diepenbrock, composition élevée d'un caractère excellent et très religieux.

Madrid. — M. Felipe Pedrell a fait, le mois dernier, à l'*Ateneo*, de très intéressantes confé-

rences sur l'histoire de la musique en Espagne, accompagnées d'auditions musicales. Les deux premières séances, spécialement réservées à la musique dramatique, ne sont pas du ressort de notre chronique, mais nous devons signaler le concert de musique historique que l'éminent musicien a consacré aux maîtres des XVIe et XVIIe siècles, où une large part et des plus intéressantes était consacrée aux maîtres espagnols primitifs.

A la Cathédrale. — L'*Association de musique religieuse* a fait exécuter pendant la semaine sainte des répons de Vittoria, les *Improperia* de Palestrina ainsi que des motets de Comès, Moralès, Allegri, alternant avec le chant grégorien. Le *Boletin* de l'Association, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, témoigne de la grande impression artistique et populaire produite par cette exécution.

Padoue. — Les cérémonies de la Semaine sainte ont été célébrées à la Basilique avec une pompe musicale sans précédent. Depuis le dimanche des Rameaux jusqu'au lundi de Pâques, l'éminent maëstro Tebaldini a fait entendre à tous les offices des œuvres des grands maîtres des XVIe et XVIIe siècles. Il y avait joint quelques œuvres modernes choisies avec un rare discernement, notamment le *Graduel* et le *Trait* du dimanche des Rameaux et le *Te lucis* de sa composition, la messe *Assumpta est* de M. Haller et un *Tantum ergo* de M. Terrabugio. Ces compositions, qui se recommandent par leur caractère à la fois profondément religieux et très musical, prouvent une fois de plus que ce n'est pas chimère de rechercher à renouer les traditions palestriniennes aux conquêtes de l'harmonie moderne.

G. de Boisjoslin.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

La pièce que nous donnons aujourd'hui en encartage est due à la plume de M. l'abbé Chassang, l'auteur du *Tantum ergo* déjà publié. C'est le *Kyrie* à 4 voix mixtes qui remporta un prix à l'un de nos derniers concours. C'est une belle pièce de chant d'un sentiment religieux excellent, qui, nous en sommes sûrs, sera très goûtée de nos lecteurs. Elle est publiée dans notre *Répertoire moderne* [1].

C. B.



NÉCROLOGIE

Nous avons appris avec les plus vifs regrets la mort de M. l'abbé Cyrille-Vincent Martin, directeur de la *Revue du Chant grégorien* de Grenoble. C'est une grande perte pour la cause grégorienne. Homme d'action et de charité, M. l'abbé Martin avait partagé sa vie entre l'Hospice, dont il était l'aumônier, et sa Revue, où il a défendu avec tant de vaillance les principes qui sont les nôtres. Nous avions eu la joie de le rencontrer au Congrès de Rodez, de nous entretenir avec lui des progrès récents et décisifs de la réforme du chant d'Église. Ce combattant de la première heure a pu du moins prévoir le triomphe prochain de ses plus chères idées. La *Schola* adresse aux collaborateurs, aux amis, aux pauvres de ce vrai bienfaiteur ses sentiments de profonde condoléance.

C. B.

1. *Kyrie* à 4 voix mixtes, de l'abbé Chassang, n° 8. Partition, 2 fr. 50. Parties des chœurs, prises en quantité, 0 fr. 20 (par 10 exemplaires, 10 °/₀ de réduction sur les prix nets ; par 20 exemplaires, 25 °/₀).

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 6 | Juin 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale) . . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

La Musique dans les processions. Communication adressée aux Assises de Niort (suite) . . . . Michel Brenet.
La Musique figurée, de ses origines à la décadence de l'École romaine, conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896 (suite). . . . . Ch. Bordes.
Allocution prononcée au premier concert gratuit de la Schola Cantorum. F. de la Tombelle.
Les Assises de Niort. . . . . Dom J. Parisot.
Congrès de chant liturgique et de musique religieuse de Reims . . . . Jean de Muris.
Nos Concours . . . . L'abbé L. Perruchot.
Mois musical. . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage musical : *Prière pour orgue*. . . . . Paul Jumel.
— *O salutaris Hostia* . . . . Pierre de la Rue.

LA MUSIQUE DANS LES PROCESSIONS

Communication adressée aux Assises de la Schola Cantorum. *tenues à Niort en mai 1896*

(SUITE)



L'INTRODUCTION des joueurs d'instruments dans les processions remonte aux plus jeunes années de la musique instrumentale. Déjà la Chronique rimée du Mont Saint-Michel parle des jongleurs qui venaient jouer de la vielle dans les cortèges pieux de la célèbre abbaye. A la fin du XIVe siècle et pendant toute la durée du XVe, les ménestrels, ménétriers et instrumentistes de toutes sortes étaient devenus les auxiliaires obligés de toutes les processions, de même qu'ils figuraient partout dans les entrées royales et les fêtes civiles. Les comptes des villes et des chapitres mentionnent sans cesse les paiements faits aux joueurs de violon, de hautbois, de chalumeau, de flûte ou de cornet, aux tambours et aux trompettes, pour leur participation aux processions. On peut remarquer en passant que ce luxe était peu coûteux : à Troyes, en 1470, plu-

sieurs ménétriers et trompettes se contentaient de 3 sous et 4 deniers [1]; cent cinquante ans plus tard, la ville d'Avignon ne donnait encore au chef d'une bande de violons, pour lui et ses compagnons, et pour plusieurs processions, que 6 écus et 36 sous [2]. Aussi les moindres corporations pouvaient-elles, sans grever beaucoup leur budget, satisfaire leur amour-propre en se faisant accompagner chacune d'une bande plus ou moins nombreuse de musiciens; ainsi faisaient les drapiers de Bourges, lorsqu'ils avaient mission de figurer les douze apôtres dans la procession de la fête du saint Sacrement [3], et les archers d'Arras, quand ils promenaient la châsse de saint Vindicien, s'arrêtant, en vrais soudards, dans les tavernes, tandis que les reliques attendaient dehors et que les ménétriers sonnaient et soufflaient en les gardant [4].

Il y avait des frais accessoires : on faisait broder ou peindre des panonceaux aux armes des villes, que l'on attachait aux trompettes; quelquefois l'on habillait les musiciens de la tête aux pieds; à Rennes, pendant une épidémie, quatre joueurs de « hautbois de Poitou » marchèrent « vestus de casaques de futaine blanche barrée de soie bleue et incarnadine, flottantes et ballantes sur les talons, les testes couronnées de guirlandes et de chapeaux de fleurs [5] ». En Flandre, on fabriquait des trompettes d'argent et l'on mettait gloire à en réunir le plus grand nombre possible. Nulle contrée, d'ailleurs, n'affectionnait autant les fêtes de la rue; entre les processions religieuses, les *ommegange* et les kermesses, les ménétriers ne chômaient pas; on en voyait cinquante, soixante à la fois dans un cortège, précédant le saint Sacrement ou les reliques, accompagnant le clergé ou les *ghildes*; tous les instruments étaient admis, depuis la cornemuse jusqu'aux violes, depuis la trompette et le tambour jusqu'aux harpes et aux luths [6].

Les peintres nous ont laissé de curieuses et fidèles représentations de ces orchestres ambulants, dont les vieilles chroniques et les archives locales mentionnent partout la présence; la chose la plus difficile est de savoir ce qu'ils jouaient; nous apprenons cependant que dans la procession de Rennes les hautbois de Poitou exécutaient l'*O gloriose Domine*, tandis qu'une « école de dix violons » vêtus de blanc jouait l'*Ave maris stella*. Sans aucun doute, les instrumentistes avaient souvent pour habitude de doubler le chant des prêtres ou du peuple, soufflant, râclant ou pinçant à l'unisson des mélodies grégoriennes ou des cantiques populaires : mais très certainement ils exécutaient aussi, dans les intervalles des chants, leur propre répertoire de morceaux profanes, et il leur arrivait de mener un bal après avoir conduit une procession. En 1499, l'évêque de Troyes dut interdire aux religieuses du Paraclet d'assister aux Rogations, parce qu'après avoir épuisé la série des répons, les habitants de plusieurs villages se réunissaient au lieu dit la Croix-au-Maître, pour commencer un bal pendant lequel on entendait « des chansons en français, quelquefois déshonnêtes [7] ».

1. *Inventaire-Sommaire des Archives départementales,* Aube, G 1565.
2. Notes de P. Achard sur les artistes avignonnais, dans l'appendice du volume de d'Ortigue : *La Musique à l'église,* p. 449.
3. *Invent.-Somm. des Arch. dép.,* Cher, E 1300.
4. Dinaux, *Trouvères, jongleurs et ménestrels,* t. III, p. 20.
5. *Des Fêtes et de la Musique en Bretagne,* dans la « Revue et Gazette musicale » du 10 mars 1839.
6. Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas,* t. IV, passim.
7. *Inv.-Somm. des Arch. dép.* Aube, G 1344.

L'élément profane se mêlait aussi aux processions sous la forme de groupes et de chars formant spectacles. A Cambrai, depuis le moyen âge jusque sous le règne de Louis XV, il fut de tradition d'introduire dans la procession du 15 août quatre chars gigantesques, qui représentaient l'Assomption de la sainte Vierge, le triomphe de saint Géry, la tour de Babel et un immense beffroi renfermant un carillon qui ne cessait de sonner pendant toute la marche [1]; à Pont-à-Mousson, en 1623, pour une fête en l'honneur de saint Ignace et saint François-Xavier, les Jésuites disposèrent une grande machine ambulante qui symbolisait la victoire de la Vertu sur le Vice et dans laquelle avait place un Apollon jouant du luth et chantant la louange des deux saints [2]. La Fête-Dieu attirait annuellement à Aix-en-Provence une foule avide d'admirer les groupes singuliers des « chevaux frux » et du « prince d'Amour », institués, disait-on, par le roi René, et dont un beau jour le XVIIIe siècle, qui n'était pourtant rien moins qu'austère, finit par se scandaliser [3].

Le fait le plus certain en ce qui concerne le répertoire instrumental des processions, c'est qu'on s'inquiétait peu du choix des morceaux, pourvu que les exécutants fussent nombreux et que leur musique fût sonore. Le maximum de l'éloge, pour un chroniqueur, c'est de pouvoir dire : les instruments « bruyaient tant, que l'un n'entendoit pas l'autre »; il fallait beaucoup de bruit, comme il fallait beaucoup de velours et beaucoup d'or, pour traduire d'une façon sensible la dévotion et la joie populaires. Parfois on redoublait de luxe dans un but extra-religieux : ainsi, pendant l'expédition d'Italie, Charles VIII se trouvant le jour de la Fête-Dieu dans la petite ville de Poggibondi, voulut y suivre la procession du saint Sacrement; c'était moins affaire de piété que d'apparat, et l'occasion était belle de montrer à l'étranger le faste et la splendeur de la cour de France; nous citons textuellement le récit d'un témoin qui n'a pas oublié de mentionner le rôle de la musique :

« Le matin il manda tous ses seigneurs, barons, chevaliers et autres pour l'accompagner en la procession et faire honneur au saint Sacrement. Et dès lors qu'il fut prest il s'en alla à la grande église où tous les seigneurs l'attendoient, comme aussi les chantres de sa chapelle ; et de là, avec les seigneurs de ladite église, tous revêtus et garnis d'ornements et reliquaires riches et somptueux, luy estant après le *Corpus Cristi* marcha en grande dévotion et belle ordonnance, accompagné de tous ses seigneurs, et portoient le poisle sur le saint Sacrement Mgr de Vendôme, le marquis de Ferrare, M. le Vidame et François de la Salle ; au devant on portoit force cierges, torches et luminaires; aussi devant le *Corpus Cristi* les trompettes, clairons, tabourins, menestriers et toutes sortes d'instrumens jouaient à qui mieux mieux. Le Roy alla par tous les lieux et places accoutumés en cette procession, en laquelle il y avoit tant de seigneurs, nobles, barons, gensdarmes et autres, avec quantité de seigneurs d'Italie, que tous ceux du pays qui là s'estoient assemblés, pour voir la magnificence du Roy, estoient tous emerveillez de voir une si triomphante compagnie [4]. »

1. BABEAU, *La Ville sous l'ancien régime*, t. II, p. 159.
2. Le P. MENESTRIER, *Traité des tournois, joutes, carrousels*, p. 35.
3. De nombreux écrivains ont décrit la procession d'Aix. Voy. *Explication des cérémonies de la Fête-Dieu*, Aix, 1777 ; — MILLIN, *Voyage dans le Midi de la France*, t. II et atlas pour les airs notés.
4. GODEFROY, *Histoire de Charles VIII par les historiens originaux*, p. 152.

La mention des chantres de la chapelle du roi, que contient ce récit, nous amène au rôle de la musique polyphonique vocale dans les cérémonies analogues. Depuis le xvie siècle nous l'y voyons souvent paraître, à côté du chant liturgique et de la musique instrumentale; les maîtrises des cathédrales, rivalisant en ceci avec les chapelles princières, apportent aux processions un éclat nouveau, par des exécutions musicales d'un caractère plus réellement religieux et d'un intérêt artistique incontestablement supérieur à celui des pièces exécutées par les bandes instrumentales. Entre les plus anciens faits de ce genre rapportés par les historiens, nous rencontrons la mention des motets en l'honneur de Jeanne d'Arc, chantés à Orléans le 8 mai de chaque année, pendant la procession commémorative de la délivrance de la cité ; messire Eloy d'Amerval, maître des enfants de l'église Saint-Aignan, les avait composés en latin et en français; les paroles seules de ces pièces vraiment historiques ont été conservées [1].

(A suivre.) MICHEL BRENET.



LA MUSIQUE FIGURÉE

DE SES ORIGINES A LA DÉCADENCE DE L'ÉCOLE ROMAINE

(SUITE)

Conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896

Nous voici donc arrivés au seuil du xve siècle, et dès lors l'école du contrepoint vocal, issue non seulement du déchant, mais aussi de la diaphonie, va se développer avec une force, une vie miraculeuses. Sans bannir le chant grégorien, comme on s'est plu à le dire, le prenant dans l'état assez lamentable où l'avait laissé le déchant, la musique polyphone s'associera à lui dans ses répons, ses hymnes, certaines de ses antiennes, où le *cantus firmus* alterne, indépendant, avec la polyphonie. La mélodie grégorienne conservera comme son apanage — cela est très important — certaines pièces primordiales de l'office : les *introïts*, les *graduels*, les *alléluias*, les *communions*, pièces qui n'ont jamais été mises en musique par les maîtres du contrepoint vocal, excepté dans la messe des morts. Si plus tard le chant grégorien a été sacrifié à la musique figurée, ce n'est que lorsque cette dernière, abandonnant les saines traditions des maîtres du xvie siècle, a cherché à s'approprier les *moyens* d'expression et d'écriture que la Renaissance avait imaginés pour sa prétendue reconstitution du drame grec, qui devait aboutir à l'opéra.

Notre tâche est d'étudier la musique figurée dans la seconde période de son histoire, de Guillaume Dufay à Monteverde, du milieu du xve au commencement du xviie siècle. Dans cette seconde partie de notre conférence, heureusement, le chant dominera la parole et nous vous ferons entendre quelques-uns des chefs-d'œuvre de la musique figurée.

1. QUICHERAT *Procès de Jeanne d'Arc*, t. V, p. 312. — LOTTIN, *Recherches sur la ville d'Orléans*, t. I. p. 279 et 318.

La Flandre est le berceau de la musique contrapuntique. C'est là qu'après sa naissance elle se développera avant de gagner le monde. C'est de Flandre que partiront les maîtres chargés de prêcher l'évangile nouveau à toutes les nations. Dufay est le père de la souche puissante qui produira Ockeghem, argentier de Louis XI, Ockeghem, le maître de notre Josquin des Prés, qui passa toute son existence en France; puis Agricola, qui ira en Espagne; puis Willaert, qui ira à Venise avec Cyprien de Rore, et enfin Obrecht, qui prendra pour sa part l'Allemagne. Ce sont les véritables apôtres de la musique. Ils vont fonder autant d'écoles admirables ayant chacune ses qualités propres.

Pour donner une idée juste du développement de la musique à cette époque et de la caractéristique de chaque école, nous présenterons dans leur ordre chronologique une série d'œuvres des maîtres les plus célèbres.

Mais avant de procéder à ces auditions, nous devons exposer l'état du contrepoint à ce moment.

Dégagée de toutes les combinaisons du déchant, la mélodie s'est fixée. L'intonation en est le plus souvent empruntée à une antienne grégorienne ou à une mélopée populaire. De plus en plus elle a un souci d'être chantante et d'exprimer les plus intimes sentiments du cœur. Composée de valeurs proportionnelles disposées avec un souci heureux de recherche rythmique, des jours ou silences apparaîtront dans la mélodie afin de mettre en valeur chacune des parties. C'est la *mélodie continue* dans toute sa force expressive et sa déclamation supérieure. Dans ses rapports avec les autres parties toutes mélodiques comme elle, toutes indépendantes et également expressives, elle s'affirmera à des moments précis dans la plus riche polyphonie. Isolée, elle appellera les autres voix qui lui répondront en reproduisant ses appels, et les imitations découleront de ces dialogues. Une merveilleuse harmonie se dégagera de l'ensemble.

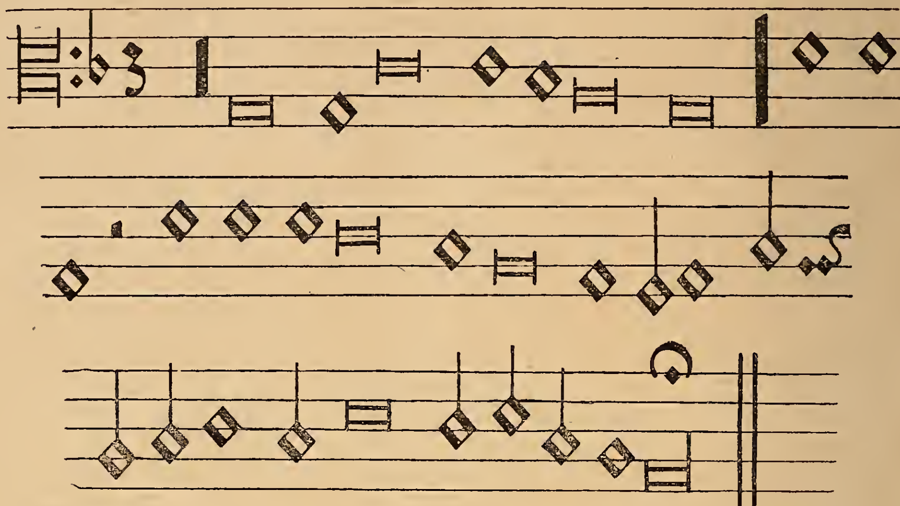
Au début de la période, au milieu du xv[e] siècle, l'art n'aura pas encore atteint la plénitude de sa force, il y aura encore des gaucheries dans l'écriture vocale; les canons ou imitations, pour se répondre exactement, ne respecteront pas toujours, dans leur écriture, la véritable tessiture des voix; on rencontrera encore des *heurts,* qui resteront inexpliqués; mais tout cela sera racheté par un charmé infini, une recherche évidente d'épurer la mélodie, de la dégager des entraves de la scolastique, d'atteindre enfin la beauté. Nous sommes donc en présence d'un art primitif, sans doute, mais d'un art réel, très expressif, digne de sa haute fonction.

La première pièce que nous allons exécuter est de Guillaume Dufay. C'est le *Kyrie* de la messe de *Lomme armé.* Cet exemple de messe écrite sur le thème célèbre que bien des musiciens du xv[e] au xvii[e] siècle se sont imposé de paraphraser, nous donne l'occasion de parler des messes sur des thèmes profanes. On les a condamnées, un peu légèrement, avant d'avoir suffisamment instruit le procès. Je ne puis les défendre ici, je préfère renvoyer mes auditeurs au remarquable article que M. Julien Tiersot a publié dans la *Tribune de Saint-Gervais* sur la question [1].

Après avoir réfuté les dires de Baïni, Castil-Blaze et Félix Clément, il étu-

1. *Tribune de Saint-Gervais,* numéros de mai, juin et août 1895 : Julien Tiersot, Le Chant populaire dans la musique religieuse aux xv[e] et xvi[e] siècles.

die le rôle joué par la mélodie génératrice dans la polyphonie des messes ; il établit que le thème populaire ou religieux, pur soutien de l'appareil sonore, n'altère en rien le caractère sacré de la composition. Voici, précédé du thème même, le *Kyrie* de Dufay sur la célèbre chanson de *Lomme armé*[1].



(A suivre.) CH. BORDES.



LES CONCERTS GRATUITS DE LA « SCHOLA »

ALLOCUTION PRONONCÉE PAR M. F. DE LA TOMBELLE

La *Schola Cantorum* vient d'instituer un nouveau moyen d'action et de propagande, sur lequel elle peut dès à présent fonder les meilleures espérances. Elle a organisé des concerts gratuits dans le but de former le goût des classes ouvrières, de les élever au culte de la vraie musique sacrée, de susciter parmi elles des vocations musicales. Un premier essai a été tenté avec un succès merveilleux, le 17 mai, dans la salle des Ouvriers catholiques du boulevard Montparnasse. Mme Lovano avait accordé avec une grâce parfaite le concours de sa voix charmante et de son art si pur à cette fête populaire. L'excellent baryton, M. Seguy, et les Chanteurs de Saint-Gervais avaient répondu avec empressement à la demande du Comité. Après l'audition d'un beau motet de César Franck : *Dextera Domini,* M. Denys Cochin, député de Paris, a bien voulu prendre la parole et exposer les principes et la méthode de la *Schola* dans une allocution pleine d'idées et de mots heureux. M. de la Tombelle avait accepté la tâche de commenter chaque morceau du programme : pièces grégoriennes, motets palestriniens, œuvres du répertoire moderne, cantiques, en un mot, toute une série d'exemples choisis dans chaque *genre* de musique recommandé par la *Schola.*

La séance se terminait par l'audition intégrale d'une des plus belles cantates de Bach avec soli, chœur, quatuor à cordes, orgue et piano. Des maîtres comme MM. Guilmant et Vincent d'Indy avaient voulu tenir l'orgue et le piano. M. Charles Bordes dirigeait l'exécution.

Nous remercions M. de la Tombelle, qui veut bien nous autoriser à donner à nos lecteurs son très intéressant commentaire.

Mesdames, Messieurs,

Quelques-uns d'entre vous (je ne dis pas quelques-unes, car je craindrais de faire injure aux dames présentes en supposant qu'elles aient pu connaître une époque aussi

1. Nous ne saurions publier ici tous les morceaux chantés au cours de la conférence par les *Chanteurs de Saint-Gervais*; nous nous bornerons à renvoyer le lecteur aux éditions où ils pourront trouver ces morceaux. Le *Kyrie* de Dufay a été réédité de nos jours par la *Capella-Chor* de M. Lange, à Amsterdam.

éloignée), quelques-uns d'entre vous se rappellent peut-être le temps où, dans Paris, les chefs-d'œuvre d'architecture que l'on admire aujourd'hui, tels que Notre-Dame, la Sainte-Chapelle ou l'Hôtel de Cluny, se trouvaient dans un état lamentable de vétusté, de délabrement et, ce qui est pire, de mutilation.

A l'extérieur, un amas de baraques vermoulues en obstruait tous les coins disponibles; à l'intérieur, les murs disparaissaient sous plusieurs couches de peinture, de bariolage et de badigeon; les flèches effondrées, les vitraux brisés, les portes moisies, seule la voûte demeurait debout, luttant par sa hauteur même contre les déprédations humaines et protestant contre cet abandon par ce touchant symbole de la coupe ogivale, cette merveilleuse conception d'équilibre que nous ont léguée les artistes du moyen âge.

Depuis trois siècles, en effet, le goût s'était modifié, les usages avaient changé, bref, la mode n'y était plus. La Renaissance italienne triomphante avait relégué dans l'ombre l'œuvre féodale.

Soudain, un mouvement littéraire se produisit. Quelques cerveaux ardents, épris d'indépendance, voulant, avant tout, se soustraire aux doctrines formulaires de leur époque, cherchèrent, dans les temps qualifiés alors de barbares, de quoi satisfaire leur imagination. En passant, ils réhabilitèrent Shakspeare et, bien au delà, Sophocle, traités de monstrueux par des faiseurs de tragédies dont la lecture nous fait sourire aujourd'hui.

Ils opposèrent Michel-Ange à Canova et les toiles de Van Ecke ou de Memmling aux petites bergeries et aux mythologies poudrées du dix-huitième siècle. Enfin, ils luttèrent pour nos anciens monuments oubliés, mettant en parallèle notre art national du moyen âge avec le style néo-grec cher à leurs contemporains, qui n'était ni nouveau ni grec et faisait ressembler toutes les constructions modernes à des sujets de pendules !

Malheureusement, si ces hommes du romantisme avaient pour eux une ardeur juvénile, un enthousiasme débordant et, par-dessus tout, une imagination intense, la science archéologique, le document leur faisait défaut.

Il fut donné à l'époque suivante de combler cette lacune. Les artistes de la nouvelle génération comprirent que l'imagination seule était insuffisante pour pénétrer dans l'ombre des siècles passés, et ils poursuivirent leurs investigations avec méthode, en se défiant des apparences et des emballements et en n'acceptant comme documents que les exemples appuyés sur des textes ou des monuments certains. Grâce à leurs longs et patients travaux, l'archéologie devint une science véritable, et nous leur devons de pouvoir admirer aujourd'hui Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle, la Cité de Carcassonne et bientôt le Mont Saint-Michel, non comme les ont vus ceux qui nous ont précédés dans les derniers siècles, mais comme les a certainement regardés le dernier ouvrier qui venait de sceller la dernière pierre.

Dans ce travail de reconstitution, tous les arts ont été appelés : les lettrés ont fouillé dans la poussière des bibliothèques, les sculpteurs ont remis des têtes aux statues mutilées, les architectes ont réédifié le tout, les peintres ont savamment reproduit le décor mural et présidé à la réfection des verrières. Seule, la musique n'a pas été appelée à concourir à l'œuvre commune et, en fait, elle ne pouvait pas l'être, car les échos des chanteurs se sont éteints, comme la fumée de l'encens s'est dispersée.

L'art musical ne pouvait pourtant pas rester étranger à ce mouvement général de reconstitution archéologique, et quelques artistes, comprenant que le chant d'église avait dû subir les mêmes mutilations que les cathédrales, s'avisèrent de fouiller, eux aussi, dans la moisissure des lutrins. Ce fut ainsi qu'on arriva à rétablir les textes du chant grégorien en se croyant sincèrement aussi près de la vérité qu'il est possible d'y prétendre lorsqu'on remonte à douze et quinze siècles, jusqu'à saint Grégoire et même saint Ambroise.

Nous allons vous faire entendre deux exemples de cette musique grégorienne, exécutée, non comme vous avez l'habitude d'entendre généralement le plain-chant, lourdement, sans nuances, plutôt avec l'aspect d'une corvée qu'on accomplit que d'une prière que l'on chante, mais avec le sentiment expressif qui a dû certainement animer le cœur de ceux qui l'ont composée.

A ces époques de foi profonde, où les artistes qui élevaient des cathédrales n'y inscrivaient même pas leur nom, trop heureux de rendre à Dieu seul l'hommage de leur génie, les compositeurs inconnus qui, dans l'ombre du cloître, écrivaient ces cantilènes, devaient demander à leurs interprètes d'exprimer la prière collective des fidèles qui, ne pouvant mêler leurs voix à l'exécution d'une mélodie qu'ils ignoraient, associaient du moins leur pensée au sentiment qui l'avait inspirée.

Les Chanteurs exécutèrent alors l'*Alleluia* du jour de Noël : *Dies sanctificatus* [1], et un trope à sainte Cécile, que nous ne pouvons nous empêcher de citer comme une des cantilènes postérieures du plain-chant les plus délicieuses. Le timbre musical de ce trope a été emprunté à une séquence aux *Trois Maries,* trouvée par Dom Pothier dans un manuscrit du XV[e] siècle de Château-Gontier. Voici cette charmante mélodie :

TROPE OU SÉQUENCE EN L'HONNEUR DE SAINTE CÉCILE [2]

Tu-bas cum cy-tha-ris jam nunc assúmi-te, Tri-úmphum márty-ris jam nunc ce-lebrá-te, Ange-ló-

rum et vír-gi-num ágmi-na, Et cum vo-ce læ-tí-ti-æ di-ci-te : O Cæ-cí-li-a fe-lix! o

fe-lix Cæcí-li-a ! Præ-clá-ra sí-ti-ens il-la victó-ri-æ, In corpus sæ-vi-ens virtú-te grá-ti-æ,

Tradit furén-ti-bus membra mucró-ni-bus. O Cæcília (*ut supra*). Et nos qui gé-mi-mus favens nos

réspi-ce : Sæ-pe quem læ-si-mus staco-ram júdi-ce : Li-be-ris det méntibus ad cælum tén-de-re, Pur-

ga-tósque sórdi-bus fac tecum ví-ve-re. O Cæcília (*ut supra*).

(*A suivre.*) F. DE LA TOMBELLE.



COMPTE RENDU DES FÊTES RELIGIEUSES DE NIORT

et des Assises régionales de la « Schola »

(*Suite*)

DEUXIÈME JOURNÉE

Séance de l'après-midi. — La parole est donnée à M. CHARLES BORDES, Directeur-Fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais.

1. *Liber Gradualis,* p. 37.
2. On peut se procurer des feuillets de cette pièce, à raison de 0 fr. 40 la douzaine, aux bureaux de la *Schola.*

Appelée à Niort par la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire, la *Schola Cantorum* doit tout particulièrement étudier, dans ses assises préparatoires des fêtes, la part populaire dans le chant d'église.

L'art appartient au peuple, et si quelques manifestations artistiques peuvent lui échapper, c'est que son éducation est incomplète sur ce point. Notre devoir est donc d'instruire le peuple, pour l'élever jusqu'aux belles choses. Telle est la ligne de conduite que s'est tracée la *Schola*. Les œuvres de la pensée ont besoin d'être *commentées* au peuple, et c'est là le rôle des sages et des savants. Au contraire, les œuvres esthétiques doivent parler d'elles-mêmes au peuple, le charmer et l'élever à la perception de l'idéal. La *Schola* a pour mission de remettre au jour ces œuvres d'art, et de les restituer au peuple, en les lui faisant entendre et goûter.

M. Bordes fait ici l'historique de la *Schola Cantorum*, expose les principes fondamentaux par elle établis, et indique son but et ses moyens d'action.

Il fait ensuite allusion au « grand soir » où doit sombrer la société actuelle, et avec elle, au dire de certains, l'art tout entier. M. Bordes se permet de jeter un doute sur cette « liquidation » de l'art, qui, pour lui, est éternel ; aussi peut-il nous demander de joindre nos efforts pour conserver au peuple le sentiment du beau et le respect des œuvres de ces maîtres incomparables, qui ont travaillé à la fois pour le bonheur et le salut de l'humanité.

Comme suite à l'historique de la *Schola Cantorum*, donné dans le discours précédent, Dom J. Parisot parle des débuts de l'œuvre grégorienne, et du chemin qu'elle a fait depuis quatorze ans. On venait alors de toutes parts s'initier, auprès de Dom Pothier, à l'interprétation du chant grégorien, qui commençait à s'exécuter dans les abbayes bénédictines. En tête de ces ouvriers de la première heure, il faut nommer le R. P. Lhoumeau, grâce à qui la maîtrise de Saint-André s'adonna la première au chant grégorien.

Les œuvres analogues à la nôtre, créées en Allemagne, en Angleterre, parmi les protestants, les Sociétés et les Revues d'Italie ou d'Espagne ont adopté nos principes. Si l'union existe entre les travailleurs étrangers, à plus forte raison doit-elle se faire entre ceux d'un même pays, sans qu'il soit question de faire prévaloir des vues particulières, ni de faire du chant un monopole.

Dom Andoyer, Bénédictin de Ligugé, traite ensuite de la participation des fidèles au chant d'église. Aujourd'hui, dans le plus grand nombre de nos paroisses, le plain-chant n'excite aucun intérêt : c'est au milieu de l'indifférence générale que deux ou trois chantres en égrènent les notes d'une façon plus ou moins barbare. Il pourrait, il devrait en être autrement. Le plain-chant est fait pour le peuple chrétien : celui-ci doit y participer au moins par l'intérêt, et même, autant que possible, d'une façon plus active. Là où une maîtrise régulière n'est pas nécessaire, ou n'est pas possible, qu'on fasse appel à la bonne volonté des fidèles. Il ne s'agit pas de faire chanter tout par tout le monde : système impraticable, et qui ne donnerait que de piètres résultats. Il ne s'agit pas non plus de supprimer les chantres : ils sont utiles et nécessaires. Mais on peut choisir, au sein du peuple, les éléments les plus susceptibles de formation : enfants, jeunes hommes, jeunes filles : on peut confier, tout au moins à leur mémoire, si les leçons de solfège sont impossibles, les ordinaires de messes, les psaumes, les hymnes, les séquences, même des séries d'antiennes. Avec du goût, de la persévérance, une bonne méthode, on pout obtenir une exécution très satisfaisante. Voilà le chant redevenu populaire, sans préjudice de l'art. Voilà l'œuvre de zèle qui réclame les soins du jeune clergé, qui peut s'ajouter aux autres œuvres sans leur nuire, au contraire ; elle n'est pas plus difficile, et elle est aussi nécessaire.

Il est ensuite donné lecture d'un envoi de Michel Brenet : « Le Chant dans les processions[1] ». Cette étude, bien documentée, agréablement écrite et illustrée d'exemples

1. Ce mémoire paraît, sous ce même titre, dans la *Tribune de Saint-Gervais,* numéro de mai 1896 et suivants.

musicaux, qui furent exécutés à quatre voix au cours de la lecture, intéressa vivement l'auditoire.

M. le président invite M. l'abbé Robert du Botneau à prendre la parole.

M. l'archiprêtre des Sables, s'excusant de devoir s'exécuter ainsi sans préparation, expose, dans une éloquente improvisation, les idées les plus élevées sur le chant d'église.

« Le chant religieux, nous dit-il, est une partie du culte sacré, et le culte est l'expression de la religion tout entière. En effet, l'histoire constate que l'organisation puissante du culte, et conséquemment le chant religieux, ont toujours marché de pair avec la vivacité de la foi.

« Nous assistons à la renaissance de la musique religieuse, laquelle, plongeant ses racines dans le sol fécond de la vieille société chrétienne, s'épanouit, au seizième siècle, dans Palestrina. S'employer à cette régénération musicale, c'est faire œuvre d'artiste en même temps que de chrétien. Je vénère ceux qui s'adonnent à cette œuvre, parce qu'ils cultivent la flamme divine que Dieu a mise en eux.

« Relever le culte, c'est la grande œuvre, mère de toutes les autres ; car si nos offices étaient aimés, nos églises remplies, quelle espérance ce serait pour l'avenir ! Toutes les œuvres catholiques naîtraient d'elles-mêmes. Or, pour relever le culte, il faut revenir à la vérité de la tradition grégorienne. Nous savons que le chant grégorien est combattu de bien des manières ; mais celui qui connaît la question ne pourra faire que cette réponse : Le plain-chant sera cela, ou il ne sera pas. Et pourquoi ce plain-chant ne reprend-il pas sa place d'honneur dans nos églises ? C'est qu'il est encore incompris, que le goût n'est pas encore assez épuré. Quant à la musique palestrinienne, qui fut pendant un temps bien oubliée, elle vient se joindre naturellement, les jours de fête, à l'ordinaire grégorien, de même qu'on ajoute, ces mêmes jours, quelque plat d'*extra* aux mets quotidiens.

« Nous devons bénir les hommes qui nous ont donné la courageuse initiative de la restauration musicale, et je salue en M. Bordes l'un de ces initiateurs. Beaucoup ne le comprennent pas ; cependant, c'est grâce à ses travaux que bien des gens connaissent l'art chrétien, et que nous savons où est la vérité. »

Le vénérable archiprêtre veut bien aussi nous rappeler ses impressions à l'audition des chanteurs de la Chapelle Sixtine, et aussi ses souvenirs de Lemmens, alors qu'à Londres le chef de l'École de Malines ravissait un auditoire anglais par les mélodies grégoriennes, qu'il exécutait lui-même. Aussi, nous dit en concluant l'orateur, faut-il espérer que les travaux qui s'accomplissent dans le but de rendre à l'Église cette musique qui lui appartient, auront un résultat sérieux pour l'avantage de la religion tout entière.

Après cette belle improvisation, écoutée par toute l'assistance avec un intérêt soutenu et une vive satisfaction, M. le président termine la séance par des conclusions pratiques résumant les résolutions prises dans les séances préparatoires de la veille pour l'organisation régionale de l'association poitevine. Sont aussi énoncées les conditions faites aux sociétaires poitevins pour l'abonnement aux publications de la *Schola Cantorum*.

M. l'abbé Goupy, aumônier de l'Hôpital de Niort, dont le concours a été si précieux aux organisateurs de nos réunions, est désigné pour recevoir les adhésions des membres nouveaux de la *Schola Cantorum*. Plusieurs personnes se font inscrire à l'issue même de la séance.

TROISIÈME JOURNÉE

Cette troisième journée du Congrès devait, par deux solennités religieuses, manifester à un nombreux public tout le bien qui peut d'ores et déjà résulter des travaux de la *Schola Cantorum*.

A dix heures du matin, la vaste nef de l'église Saint-André est remplie de fidèles ; le chœur entier est occupé par des membres du clergé séculier et régulier. La séance est

honorée de la présence de S. G. Mgr Pelgé, évêque de Poitiers, qui a tenu à donner cette marque de sympathie aux vaillants défenseurs de la bonne cause. Le comité et les membres de la Société d'Ethnographie nationale siègent au premier rang. Donner à la musique religieuse la première place dans ces fêtes, c'était, a dit la chronique locale, « s'inspirer des pieuses croyances de nos ancêtres poitevins et charentais, dont la Société d'Ethnographie nationale veut faire revivre tous les souvenirs au milieu de nous. En mettant son œuvre sous la protection de Dieu, elle a prouvé son intelligence des choses, et rendu justice à l'Église, mère des arts et de l'art populaire surtout [1]. »

A la maîtrise de Saint-André, composée d'hommes et d'enfants, s'est adjoint, pour cette circonstance spéciale, un chœur de dames et de jeunes filles, qui ont bien voulu donner leur bienveillant concours. Tous les exécutants, au nombre de cent, sont groupés dans la chapelle, à droite du maître autel.

Toutes les admirations sont acquises, dès le début, aux chanteurs de la maîtrise, lorsque, en un puissant unisson, ils enlèvent le bel introït *Spiritus Domini*. Cette vieille mélodie grégorienne, majestueuse et noble de formes, n'apparaît pas à Niort comme une nouveauté; car la maîtrise de Saint-André, sous la direction de M. l'abbé Lacôte, se fait gloire de conserver les traditions puisées, depuis treize ans, à la source bénédictine. Si pour un certain nombre d'auditeurs ce chant fut une initiation, les autres, même ceux qui possèdent une longue habitude de l'art grégorien, ont éprouvé, une fois de plus, l'impression de beauté sereine et grandiose qui se dégage de ces mélodies d'un dessin si pur et si élégant dans leur simplicité, lorsqu'elles sont rendues, comme elles l'étaient en la circonstance, selon les règles de l'art grégorien.

Les chants communs de la messe, *Kyrie, Gloria, Sanctus* et *Agnus*, ont produit la même impression, augmentée de l'effet qui résulte de l'alternance de deux chœurs : d'un côté les hommes de la maîtrise; de l'autre, les orphelines de l'hôpital et les chanteuses de la paroisse; le charme de toutes ces jeunes voix, très bien fondues, était doublé par la parfaite simplicité et l'accent de douce piété qu'elles joignaient à un sentiment très sûr de la phrase musicale.

Mentionnons aussi les deux alléluias grégoriens. Le premier, *Emitte*, fut chanté par les enfants seuls, dont les voix, très pures d'ailleurs, trahissaient, dans l'interprétation rythmique, une certaine gaucherie, bien pardonnable à cet âge et dans un morceau difficile.

Outre ces pièces grégoriennes, le programme comportait trois morceaux palestriniens : l'offertoire, dont le texte appartient au propre de la messe du 2e dimanche après la Pentecôte, *Domine convertere*, de Roland de Lassus, magistralement dit *a cappella* par le chœur, sous la direction du maître expérimenté qu'est M. Charles Bordes; l'*Ave verum* de Josquin des Prés, de forme plus archaïque, mais aussi qui nous reporte à près d'un siècle en arrière ; enfin, l'*Ave Maria* de l'insigne maître espagnol Victoria.

Dans cet office, l'orgue, sauf les entrées et sorties, restait dans son rôle accessoire et ne paraissait que pour l'accompagnement discret des pièces qui peuvent être accompagnées, ou pour remplir les silences par des interludes. Une fois de plus, il était facile de constater que les géniales compositions des maîtres primitifs des quinzième et seizième siècles s'harmonisent parfaitement avec le chant grégorien, leur aîné de dix siècles. C'est qu'en effet, malgré les différences qui les distinguent, ces deux genres de chant s'entendent dans des dispositions d'âme identiques, et évoquent le même sentiment d'admiration calme et religieuse. Tous deux sont faits pour l'Église, ce sont deux dialectes d'une même langue musicale, digne du temple saint. Nous pouvons dire, sans crainte de désaveu, que ce fut, à la sortie de l'office, le sentiment de tous ceux qui, dans la musique, cherchant autre chose que la perception d'un rythme

1. *La Croix des Deux-Sèvres*, 31 mai 1896.

matériel ébranlant les sens sans aller beaucoup au delà, savent apprécier les formes musicales dont la haute expression est toute prise du sens des paroles.

(A suivre.) J. Parisot.



CONGRÈS DE CHANT LITURGIQUE ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE REIMS

les 23, 24 et 25 juillet 1896

Compte rendu de la séance préparatoire du 8 mai 1896

Dans une première circulaire publiée il y a quelque temps, M. l'abbé Bonnaire, promoteur du Congrès, en annonçant la création d'un Congrès à Reims, convoquait pour le vendredi 8 mai, en une séance préparatoire, toutes les personnes désireuses de s'associer aux travaux d'organisation de ces assises et de réglementation des travaux. Voici le compte rendu de cette séance et le programme complet du Congrès :

Le 8 mai dernier, à dix heures du matin, *deux séances préparatoires* ont eu lieu à Reims, dans les salons du Cercle des catholiques.

Le bureau se composait de M. le chanoine Perrin, grand chantre du Chapitre de la Cathédrale; M. l'abbé Butot, curé de Saint-Jacques; M. l'abbé Bonnaire, curé de Witry-lès-Reims, secrétaire général du Congrès; M. Ch. Bordes, directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais* de Paris, secrétaire, et M. André Pirro, de Saint-Dizier.

Aussitôt constitués en commission d'organisation sous la présidence de M. le chanoine Périn, ces Messieurs élaborèrent les règlements suivants :

1° Un Congrès de Chant liturgique et de Musique religieuse est institué à Reims, sous la présidence d'honneur de S. Ém. le Cardinal Langénieux, les 22, 23, 24 et 25 juillet 1896.

2° Toute personne s'intéressant à la musique religieuse peut participer à ce Congrès en en avisant M. Bonnaire, curé de Witry-lès-Reims, promoteur et secrétaire général du Congrès, *cinq jours* avant l'ouverture des séances.

3° Une commission permanente et composée uniquement de Rémois est instituée avec mission de se réunir à des dates ultérieurement fixées et sur la convocation de M. Bonnaire, afin de continuer la propagande du Congrès et fixer les questions de détails que la présente commission ne saurait prévoir.

4° Sont nommés membres de cette commission :

M. le chanoine Bussenot, vicaire général et secrétaire de l'Archevêché; M. le chanoine Périn, grand chantre; M. l'abbé Collignon, curé-archiprêtre de Notre-Dame; M. l'abbé Butot, curé de Saint-Jacques; M. l'abbé Bonnaire, curé de Witry-lès-Reims; M. Dazy, maître de chapelle de la Cathédrale; M. Charles Givelet; M. Ambroise Petit, directeur de l'*Orphéon des Enfants de Saint-Remi,* et M. Bourg-Mennesson, organiste.

5° Cette commission est en outre chargée de présenter un bureau à l'élection dès la première séance du Congrès.

6° M. Bonnaire est nommé secrétaire de cette commission et secrétaire général du Congrès. C'est à lui que devront parvenir toutes communications intéressant le Congrès.

7° C'est à lui que devront être adressés les *rapports* destinés au Congrès, et ce *cinq jours* avant l'ouverture des séances.

8° La lecture de ces rapports ne devra pas excéder *vingt minutes.*

9° Sur l'assurance que veut bien donner M. Bonnaire que la Compagnie de l'Est (et à son exemple sans doute aussi les autres Compagnies) accorde aux congressistes la faveur dite de *prolongation de durée des billets aller et retour* sans augmentation de prix, la commission adresse aux diverses Compagnies ses plus vifs remerciements.

10° La faveur accordée consiste donc en ce que les billets ordinaires d'aller et retour seront rendus valables jusqu'au lendemain de la clôture du Congrès pour les personnes qui auront assisté audit Congrès.

11° Des cartes de congressistes sont instituées au prix de 5 francs. Elles donnent droit à toutes les séances et auditions se rattachant au Congrès.

RÈGLEMENT INTÉRIEUR DU CONGRÈS ET DISPOSITION DU TEMPS

Passant alors sur certaines questions de détails dont la réglementation revient à la commission permanente, la commission d'initiative arrive au règlement intérieur du Congrès et à la distribution du temps.

12° Trois sections sont dores et déjà créées :

Une section grégorienne ;
Une section de musique figurée, vocale et d'orgue, et du cantique ;
Une section pratique et d'application.

13° Les membres du Congrès sont priés de fixer à l'avance, en donnant leur adhésion, *la section* à laquelle ils désirent appartenir.

14° Le bureau élu à la première assemblée générale devra être composé de neuf membres : trois appartenant à chacune des sections.

15° Ces *trois membres,* à l'ouverture de leur section, veilleront à la nomination d'un *bureau de section* composé de *cinq membres.*

16° Les sections siégeront chaque matin, de neuf à onze heures, chacune dans leur local respectif, qui sera désigné ultérieurement.

17° Le troisième jour (25 juillet) les *trois sections* se réuniront dans un local qui sera désigné. A cette séance plénière, les sections de chant grégorien et de musique figurée soumettront à la *troisième section pratique et d'application* les divers projets et questions qu'elles auront étudiés et votés au cours des deux séances privées des dernières matinées. La *section pratique et d'application* étudiera chacun de ces points et, après les avoir combattus ou admis, les soumettra au vote des trois sections réunies.

18° Chacune des sections votera particulièrement les propositions de la *section d'application,* et après ce premier tour de scrutin, le vote définitif ne sera formé que de *trois voix, chaque section n'émettant qu'un suffrage* sur chacune des questions. Le vote de *deux sections* l'emportera.

19° A cette même séance *et avec le même mode de scrutin* seront d'abord élaborés puis votés les vœux définitifs présentés au *vote général du Congrès* à la séance plénière et solennelle de l'après-midi.

20° Les séances plénières auront lieu l'après-midi, les 23, 24 et 25 juillet, à trois heures, à la *Salle des Rois,* au palais archiépiscopal ; elles se composeront de l'audition d'exemples de musique, des rapports jugés dignes par les commissions d'être présentés à ces séances et des diverses communications intéressant le Congrès en général.

21° Les congressistes seront reçus à ces séances contre présentation de leur carte, et des places leur seront réservées dans une enceinte spéciale. Les personnes de l'extérieur pourront accéder dans la salle en payant un droit de *1 franc.* Elles ne pourront, bien entendu, prendre part aux votes définitifs.

22° Les secrétaires de sections ouvriront chacune de ces séances du soir par la lecture succincte du compte rendu des séances privées de chacune des sections du matin et présenteront aux auditeurs les rapports jugés dignes par la commission d'être lus à la séance du soir.

23° Les soirées seront réservées à des auditions modèles à l'église et à des concerts spirituels. L'organisation de ces manifestations musicales est laissée à la commission d'organisation.

24° Une salle *d'exposition* sera disposée, s'il y a lieu, pour recevoir les objets, livres et manuscrits se rattachant à la musique religieuse et à ses développements dans l'histoire de l'art. M. Emile Mennesson, 10, rue Carnot, est chargé spécialement de cette section du Congrès, et c'est à lui que toutes demandes de communication devront être adressées.

Sans pouvoir dès à présent signaler toutes les questions ressortissant à l'initiative de chacune des commissions, la commission d'initiative a néanmoins indiqué à chacune d'elles le champ d'action où elle devra évoluer et les points particuliers sur lesquels elle croit devoir attirer l'attention des dites commissions.

PROGRAMME DE CHACUNE DES SECTIONS

Section grégorienne

Du rythme dans la mélodie grégorienne, coupe de phrases, appuis, distinctions, subdivisions. — Adaptation de la méthode traditionnelle aux éditions en usage et spécialement à l'édition rémo-cambrésienne. — Les mensuralistes.

De la notation des mélodies grégoriennes, la notation sur quatre lignes, traditionnelle, carrée, moderne. — Est-il nécessaire de créer une édition spéciale et partielle pour les confréries et patronages en notation moderne sur cinq lignes.

La part du plain-chant dans les offices, le passé, l'état actuel, l'avenir. — Critiques justifiées sur l'abandon du plain-chant, les causes de cet abandon.

Étude du plain-chant dans les séminaires, maîtrises, maisons d'éducation. — *Schola Cantorum* et lutrins de campagne.

Section de musique figurée vocale et d'orgue, et du cantique

Caractère que doit conserver la musique figurée. — Messes et motets. — La musique figurée dans le passé. — *Musique palestrinienne.* — Situation actuelle de la musique figurée. — Réformes obligatoires. — Son avenir.

L'orgue. — *Son union avec le chant grégorien.* — Son appropriation aux différents offices. — Caractère que doit conserver la musique d'orgue. — Critiques justifiées. — L'avenir de l'orgue.

Le chant populaire, le cantique. — *Les chants en latin et les chants en langue vulgaire.*

Les chants en latin. — Musique pseudo-grégorienne, messes de Dumont, le *O Filii,* l'*Adeste,* etc..., les litanies.

Les chants en langue vulgaire. — Cantiques grégoriens et modernes, mesurés ou non mesurés. — Style religieux et musical à imposer au cantique. — Règles pratiques à observer pour la composition des textes de cantiques. — Justes critiques, réformes à introduire. — L'avenir du cantique.

Section pratique et d'application

Chant grégorien. — *Le lutrin.* — Comment former des chantres tant pour la ville que pour la campagne. — Participation des fidèles au chant. — *Schola Cantorum.*

Musique figurée. — Rôle de la musique figurée dans la liturgie. — Répertoires *gradués* de musique figurée. — De l'étude de l'orgue dans les maisons d'éducation. — Répertoire d'orgue. — Écoles. — *Du cantique :* son rôle, son action.

Avant de se séparer, la commission a dès maintenant ordonné le dispositif de la séance solennelle de clôture et entendu l'exposition qu'a bien voulu lui faire M. Bonnaire des divers projets déjà en partie mis en œuvre et appelés à donner un grand éclat au Congrès.

DISPOSITIF DE LA DERNIÈRE SÉANCE DU CONGRÈS

1° Compte rendu de la séance des sections réunies et présentation des vœux du Congrès ;
2° *Votes généraux ;*
3° *Premier intermède musical ;*
4° Lecture d'une adresse à l'Épiscopat et *deuxième intermède musical ;*
5° Conclusions ;
6° *Exécution musicale d'une œuvre de caractère religieux.*

Après avoir adressé à M. Bonnaire tous ses remerciements pour son zèle infatigable et formé les vœux les plus ardents pour la bonne réussite du Congrès et son action future, les membres du bureau ont dissous l'assemblée et levé la séance.

Le secrétaire de la commission d'initiative,
CH. BORDES.

Nous nous permettrons d'insister tout particulièrement auprès de nos sociétaires pour les prier de venir en grand nombre à Reims afin d'y soutenir les intérêts que propage la *Schola.* A la veille de créer dans l'Est, en Lorraine, une Société régionale de notre œuvre, dans le genre de celle qui se fonde en ce moment en Poitou, nous ne saurions trop faire prévaloir et triompher nos idées partout où la question du chant religieux se trouve exposée. Des assises comme celles de Rodez, de Niort, de Reims, peuvent beaucoup pour la réforme du chant religieux : ne les négligeons pas.

JEAN DE MURIS.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours, pour le mois de juin, une **Pièce d'orgue** en forme de **Marche grave**, pour accompagner une procession intérieure. L'auteur est invité à s'inspirer de préférence du style et de la forme des répons, développés comme il convient dans une pièce de ce genre. L'exécution du morceau ne devra pas excéder *cinq minutes*. Les envois devront être déposés à la *Schola*, 15, rue Stanislas, avant le 15 août prochain.

Nous sommes heureux d'apprendre à nos lecteurs que les deux lauréats du dernier concours de *Sanctus*, qui avaient cru devoir nous cacher tout d'abord leurs noms, sont : pour le premier prix, M. TÉBALDINI, maître de chapelle du Santo de Padoue ; pour la mention, M. Camille DONEY, organiste de Saint-Seurin de Bordeaux. Le *Sanctus* de M. Doney figurera à notre *Répertoire Moderne*.

L. P.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Les pièces que nous donnons en encartage sont de caractère et de style absolument différents.

Aux organistes, nous offrons une *Prière* primée à l'un de nos concours, et exécutée par M. Alex. Guilmant, à la cérémonie célébrée à Saint-Gervais, le vendredi 12 juin. L'auteur est M. Paul Jumel, un de nos lauréats les plus distingués.

Aux maîtres de chapelle, nous donnons une pièce ancienne très caractéristique et d'un sentiment exquis : l'*O salutaris hostia*, de Pierre de la Rue, chanté par les Chanteurs de Saint-Gervais au cours de la conférence sur le chant figuré, publiée en ce moment dans la *Tribune*. On y lira le commentaire de ce morceau. Il est donc inutile d'y revenir ici. Nous ne saurions trop engager les maîtrises grégoriennes à chanter ce motet polyphonique, qu'elles exécuteront avec une grande liberté rythmique.

C. B.



MOIS MUSICAL

PARIS

Concert annuel des Chanteurs de Saint-Gervais. — Les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont donné, le 17 mai dernier, à la salle Erard, leur concert annuel, qui, cette fois, était composé presque exclusivement de musique religieuse. Il ouvrait par le magnifique motet nuptial *Deus Israel conjungat vos* de M. Vincent d'Indy. Le public, un peu surpris par la grande austérité de cette pièce, n'en a pas moins applaudi le jeune et célèbre maître, chef incontesté de notre jeune école française. Nous avons dit tout le bien que nous pensions de cette œuvre ; son exécution au concert, bien que présentée hors de son cadre, n'a rien changé à notre impression première. Suivaient un merveilleux madrigal de Palestrina, *La Cruda mia nemica*, un *Salve Regina* en forme de madrigal spirituel, inspiré à M. le prince de Polignac par un vers du Dante : « Salve Regina, *chantaient sur la verdure et sur les fleurs des âmes que je vis assises dans la vallée* [1] » ; puis une *Chanson de guerre* du XVe siècle ; un psaume de Goudimel, paraphrase du *Lætatus sum*; et enfin *La Fille de Jephté*, l'oratorio de Carissimi, qui formait l'œuvre capitale de ce concert [2].

Nous empruntons au programme analytique de M. Michel Brenet l'appréciation suivante, si caractéristique du génie du maître romain :

« Dans le siècle qui avait précédé la naissance de ce maître, la musique d'église avait atteint, avec Palestrina et ses émules, une idéale perfection ; et quoique le nombre de ses messes et de ses motets soit considérable, ce n'est point par eux que Carissimi devait marquer à son tour, d'une empreinte ineffaçable, son passage dans l'art. Substituant à la mystique et sereine impersonnalité de la musique palestrinienne un ordre d'émotions et de beautés profondément religieuses encore, mais désormais humaines, il devait être le véritable créateur, sinon réellement l'inventeur, de la cantate et de l'oratorio. Ses *Histoires sacrées,* dont *Jephté* est la plus célèbre aussi bien que peut-être la plus admirable, ne sont pas seulement le germe et le modèle des grands oratorios de Hændel et de Bach : ce sont des œuvres achevées et puissantes, où le langage artistique, strictement uni au texte de la Bible, ignorant ou dédaigneux de toutes les effusions superflues du lyrisme, frappe et étreint l'âme de l'auditeur par sa concision même. »

Nous sommes donc ici en présence non d'une « œuvre d'église », mais d'une « œuvre religieuse » de concert comme il y en a peu. Entièrement écrite en latin, elle peut être citée comme un modèle parfait d'accent et de juste déclamation, et même à ce seul point de vue l'étude doit en être recommandée. La première partie, un peu formulaire et brillante, ne fait pas présager ce que sera la fin, où le pathétique est de la plus merveilleuse beauté, sans toutefois dépasser la mesure, comme dans bien des compositions italiennes postérieures.

Mme Jeanne Raunay et M. Lafarge prêtaient le concours de leurs grands talents à cette remise en lumière d'une œuvre disparue. Mme Raunay, en très grande artiste, en a fait une création des

1. *Purgatoire*, ch. VII.
2. *La Fille de Jephté* a été rééditée de nos jours par la maison Novello, de Londres.

plus artistiques. Les rôles des historiens-récitants ont été tenus parfaitement par trois chanteurs coryphées de Saint-Gervais, MM. Becker, Cheyrat et Marcireau. Ce dernier, dans les courtes, mais si expressives phrases de haute-contre, a été particulièrement apprécié.

Eglise paroissiale de Clichy. — M. Drees, maître de chapelle de Clichy, fait exécuter par sa maîtrise des œuvres palestriniennes, dont nous avons jusqu'à présent omis de rendre compte. Je me hâte de réparer cet oubli involontaire par la mention — tardive peut-être — de l'excellente exécution que notre sympathique sociétaire a donnée, le jour de la Pentecôte, de la messe *O quam gloriosum* de Victoria, et des faux-bourdons et motets des maîtres anciens, qui ont été entendus au salut. Il se propose de mettre prochainement à l'étude la *Missa brevis* de Palestrina et divers motets de son école.

DÉPARTEMENTS

Dijon. — La maîtrise de la Cathédrale, que vient de reconstituer Mgr Oury, et que dirige avec tant de tact M. l'abbé Moissenet, a prêté son concours à la cérémonie d'inauguration de la nouvelle flèche de la Cathédrale. En dehors des pièces grégoriennes, la nouvelle *Schola* a exécuté, entre diverses œuvres de haut style, le *Tantum ergo* de notre sociétaire M. l'abbé Chassang, dont le succès a été très grand. Les qualités de la jeune maîtrise s'affirment tous les jours. Fondée quelques mois après celle de Poitiers, elle semble vouloir suivre le chemin brillant que son aînée lui a tracé.

Poitiers. — Nous lisons dans la *Semaine religieuse* de Poitiers :

« La maîtrise de la Cathédrale a chanté pour la Pentecôte, pour la clôture du mois de Marie et pour la Fête-Dieu, des pièces grégoriennes et palestriniennes avec une perfection que les connaisseurs ont unanimement appréciée. La magnifique assistance qui se presse désormais aux fêtes solennelles dans notre vaste Cathédrale atteste clairement l'intérêt de ces auditions de vraie musique religieuse.

« Pour la Pentecôte notamment, le chant grégorien a été exécuté par le Séminaire avec une sûreté et une vigueur remarquables. Les trois pièces palestriniennes chantées sans accompagnement par la maîtrise, à savoir : le *Factus est repente de cælo sonus* de Gregor Aichinger, d'un effet si saisissant par le crescendo progressif de toutes les parties chantant constamment en style d'imitation ; le *Domine non sum dignus* de Vittoria, d'une onction si pénétrante ; le *Regina cæli* d'Aichinger, si gracieux et si brillant, ont vivement impressionné.

« L'absence d'accompagnement laisse beaucoup mieux ressortir le timbre et la marche des voix, et c'est justice de constater le mérite de ces exécutions *a cappella*, que seuls osent affronter les chœurs de valeur ayant déjà acquis une véritable individualité. »

ÉTRANGER

Bruxelles. — Nous lisons dans la *Musica Sacra* le compte rendu d'une exécution à l'église paroissiale de Saint-Josse-ten-Noode, où, sous la direction de M. de Merlier, on exécuta, le Vendredi saint, le *Christus factus est* de Pitoni, les trois répons : *In monte Oliveti*, *Tristis est anima mea*, et *Ecce vidimus* de Palestrina, le *Salve lux mundi* (secunda pars du motet *Ave Christe immolate*) de Josquin des Prés, et le *Stabat* d'un compositeur belge moderne, M. Em. Dethier, de Liège. Voilà certes un magnifique programme qui emporta tous les suffrages, et qui prouve une fois de plus que Bruxelles est une ville des plus artistiques.

Namur. — Remarquable exécution, à la cathédrale, de la messe *Regina cæli* à 4 voix d'hommes de Jacobus Kerle, par la *Schola* du grand séminaire, célèbre déjà par sa remarquable interprétation du chant grégorien. Cette messe de Kerle paraît devenir aussi populaire que la *Messe du Pape Marcel.* Merveilleusement écrite pour les voix, elle est vraiment la plus belle messe à voix d'hommes qu'il nous ait été donné d'entendre. Elle est en outre très facile. Le *Gloria* en particulier est de toute beauté.

G. de Boisjoslin.

L'abondance des matières nous force à remettre au prochain numéro le compte rendu de notre assemblée générale du 11 juin dernier, et la remarquable audition qui a eu lieu le lendemain à Saint-Gervais.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 7 | Juillet 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

La mort de S. Ém. le Cardinal Bourret . . . . ✠
La Musique dans les processions. Communication adressée aux Assises de Niort (suite et fin) . . . . Michel Brenet.
L'Assemblée générale annuelle . . . . Les Secrétaires.
Les Assises de Niort . . . . Dom J. Parisot.
Réunion de l'Assemblée régionale poitevine de la Schola *à Ligugé* . . . Jean de Muris.
Nos Concours . . . . L'abbé L. Perruchot.
Notes bibliographiques . . . . X.
Mois musical . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : Salve Regina *à quatre voix* . . . . G. Aichinger.

LA MORT DE S. ÉM. LE CARDINAL BOURRET

Évêque de Rodez

Nous apprenons avec une vive douleur la mort de l'éminent Évêque de Rodez, le Cardinal Bourret. En lui, la *Schola Cantorum* perd un des prélats qui, avec le plus de bienveillance, avaient encouragé ses aspirations et soutenu ses premiers pas.

Nous ne saurions, sans redire notre reconnaissance, nous souvenir de l'accueil plein de distinction et de bonté que ce vénéré Cardinal fit à notre Président et aux membres de la *Schola Cantorum*, lors du Congrès de Musique religieuse tenu à Rodez, il y a un an.

C'est sous ses auspices que fut conçu le projet de tenir ces assises artistiques dans ce beau diocèse, où la foi est vive, où les ardeurs pour la splendeur du culte sont intenses.

Le Cardinal Bourret s'était pour ainsi dire identifié avec son diocèse. Il avait compris, dès les premiers jours de ce long épiscopat d'un quart de siècle, quelles énergies latentes tenaient en réserve les habitants de ce sol, souvent abrupt dans ses montagnes, mais aux vallons si gracieux. Il savait quelles âmes fortement trempées, quelles santés robustes il trouverait dans ce pays qui devenait le sien. Il résolut de se donner tout entier au développement de ces chrétiens de vieille roche, aussi expansifs dans leur zèle que riches en ressources intellectuelles et morales.

Il les voyait se disperser en essaims de missionnaires et de religieuses choisis par Dieu dans ces familles patriarcales trop nombreuses pour le sol qui les porta. En cultivant ce coin de terre, il travaillerait à fertiliser le monde.

« Je ne puis m'arrêter nulle part, aimait-il à redire, sans rencontrer de mes prêtres, de mes religieuses, sans avoir à bénir mes enfants. »

Ancien professeur de la Sorbonne, l'Évêque de Rodez sait le prix du développement intellectuel; la commensalité de celui qui devint le Cardinal Guibert l'a initié à la pratique de l'administration. Une mission lui reste à remplir : compléter l'éducation forte et virile dans son diocèse, en lui donnant ce fini, cette distinction qu'apporte la culture de l'art, surtout de l'art chrétien. A peine arrivé, il dégage l'immense nef de la cathédrale de ce jubé qui l'obstruait, rendant inaccessible aux regards des fidèles le déploiement des belles cérémonies liturgiques. Certes ce jubé n'a point péri. En face du grand orgue, il est resté un splendide joyau dans l'écrin du portail nord. Mais s'il n'eût disparu de la nef, jamais on aurait joui du spectacle inoubliable que donna l'ouverture du Congrès musical, cette foule débordant de la nef, devenue presque trop courte, et tressaillant aux accents grégoriens du *Salve Mater misericordiæ*, et aux épanchements célestes de Palestrina.

N'est-ce pas encore aux encouragements de l'Évêque de Rodez que l'église de Conques doit sa restauration? Là, grâce aux Prémontrés, se trouvent ressuscitées les splendeurs du culte au moyen-âge. Et quand la pourpre romaine vint donner le témoignage sensible de la joie que tant de belles œuvres avaient apportée au cœur du Souverain Pontife, le Cardinal conçut pour son église une nouvelle ambition.

Déjà, dans sa cathédrale, des maîtres de chapelle experts avaient formé une remarquable maîtrise; Saint-Amans, sous les belles voûtes de son église transformée, avait entendu résonner les voix de ses grandes orgues, inaugurées, je crois, par M. Guilmant. Le Cardinal voulut étendre à tout son diocèse le bienfait de la réforme du chant.

Certes, ni l'entrain ni les voix ne manquent à ce diocèse. La plus humble église de campagne y réalise tous les dimanches ce rêve de tant de prêtres, LE CHANT UNANIME. Tous les hommes chantent au *Kyrie*, au *Gloria*, au *Credo*, etc. Tous savent leurs psaumes et les disent avec élan, aux vêpres, où ils assistent parce qu'ils ne sont pas inoccupés. Si à tout cela on pouvait ajouter un ton plus modéré, un accent plus correct, un parfait ensemble!,..

Le Cardinal avait auprès de lui un prêtre artiste, homme d'initiative, admirateur passionné du chant grégorien, praticien consommé; il en avait donné des preuves à Rome. Ce prêtre, le Cardinal l'employa. Un jour il lui dit, avec cette bonhomie qui lui était particulière : « Faites venir ici, dans nos montagnes, les artistes parisiens. » Et les Parisiens vinrent. « Appelez les Bénédictins, dont on dit tant de merveilles. » Et les Bénédictins arrivèrent. « Que ces moines et ces artistes préparent pendant quelques jours nos séminaristes, nos enfants. » Et pendant quelques jours ils les préparèrent. « Invitez les prêtres à venir écouter ces chants ; ils s'instruiront ; ils imiteront. » Et trois cents membres du clergé étaient là. Ils écoutèrent, ils applaudirent, ils n'eurent qu'un regret, celui de ne pouvoir s'assimiler en trois jours tout l'art pratique des Bénédictins. Oh! ils le sentaient bien ; la musique palestrinienne serait la joie et l'honneur de la cathédrale dont ils sont si fiers, de quelques autres églises privilégiées ; mais eux, ils pouvaient reproduire ces chants doux, religieux, vivants, dont les spécimens les avaient ravis. N'avaient-ils pas des fidèles pieux, dociles, doués de belles voix?

Le Cardinal comprit que la terre était préparée, il jeta la semence, ce superbe Mandement sur la Musique religieuse, aux doctrines si élevées, aux conclusions si pratiques...

La Commission liturgique existe, elle fonctionne. Chaque semaine, la *Revue Religieuse* réchauffe les bonnes volontés, éclaire les intelligences. Une œuvre si bien commencée ne peut périr; et quand le vénéré Cardinal va au ciel recevoir sa couronne, l'arbuste

qu'il vient de planter et que ses mains défaillantes arrosaient encore, cet arbuste grandira... Puisse-t-il couvrir le diocèse de Rodez de fleurs sonores, aussi finement épanouies que sont gracieusement ciselées les fleurs de pierre du merveilleux clocher de la cathédrale, un des plus beaux du monde.

C'est l'espérance de la *Schola Cantorum*; cette espérance la rend plus résignée. Dans la personne du Cardinal Bourret elle perd un éminent protecteur, sur qui elle était fière et heureuse de compter dans ses humbles débuts, mais la cause de l'art musical vraiment chrétien est une cause trop belle pour perdre courage. Avec Dieu on a tout.



LA MUSIQUE DANS LES PROCESSIONS

Communication adressée aux Assises de la Schola Cantorum, *tenues à Niort en mai 1896*

(SUITE)

Les rois de France ne manquaient pas de se faire accompagner des chantres de leur chapelle, toutes les fois qu'ils suivaient quelque procession; dans celle qui fut célébrée à Paris, le 11 juin 1528, en expiation d'un sacrilège commis par un huguenot, les musiciens de François Ier chantèrent un *Ave regina cœlorum*[1]; une autre eut lieu le 21 janvier 1534 dans une intention analogue; malgré la rigueur de la saison, la foule fut nombreuse; les rues de Paris étaient tendues de tapisseries et décorées d'échafauds où l'on représentait, dit un contemporain, « des mystères somptueux, entre lesquels et des plus apparens estoit celluy de la sainte hostie et du juif, et aultres en grant nombre de moult grande singularité »; devant chaque porte brûlait une torche de cire; toutes les paroisses, tous les couvents de la ville avaient leur place désignée dans le long cortège; à leur suite venaient les chanoines de Notre-Dame, en chapes magnifiques; ils marchaient deux à deux en portant des reliquaires et en chantant « plusieurs antiennes et répons du saint Sacrement »; l'Université de Paris leur succédait, puis les Suisses de la garde du roi, « vestus de velours à sa livrée, en belle ordonnance avec leurs phifres et tabourins. Et après marchoient les hautbois, viollons, trompettes et cornetz d'icelluy seigneur, par bon ordre, aussi vestus de livrée, tous tonnant de leurs instruments en si grande mélodie qu'il faisoit bon les voir et ouyr. Après eux marchoient tous les chantres de la chapelle dudict seigneur, tant les domesticques et ordinaires que ceulx de sa saincte chapelle du Palais, meslés les ungs avec les aultres, chantans devots cantiques et mottets en accords de musique, qu'il faisoit bon voir et ouyr[2] ».

Un récit relatif à l'année 1548 nous montre encore les chantres de la chapelle royale et de la Sainte-Chapelle mêlés de la même manière. Puis, en 1576, pour l'ouverture des États de Blois, les litanies sont chantées processionnellement par les petits enfants et les chantres de la chapelle du roi, alternativement, « avec une fort grande mélodie qui incitoit grandement le peuple à

1. Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France*, t. II, p. 31.
2. *Chronique du roy François Ier*, publ. par Guiffrey, p. 113.

dévotion [1] ». Lorsque Henri III fonda la « Congrégation des pénitents de l'Annonciation Notre-Dame » et organisa des processions nocturnes, où lui-même paraissait sans gardes et « habillé d'un sac », il voulut que ses musiciens, dans le même costume, chantassent en marchant « la litanie en faux-bourdon »; on allait d'église en église, pour finir par Notre-Dame, où la chapelle entonnait « le *Salve regina* en musique [2] ». Pendant la Ligue, on vit à Rouen de pareilles processions de pénitents, faites aussi à la lumière des torches; on y portait, au lieu du saint Sacrement ou de la châsse d'un saint, un grand christ attaché à une énorme croix de bois, et des musiciens y chantaient les versets du *Miserere* [3].

On aimerait pouvoir désigner d'une façon précise les compositions musicales interprétées dans des circonstances aussi solennelles. Les noms des musiciens qui dirigeaient au XVIe siècle la chapelle des rois de France et les maîtrises de quelques-unes des églises les plus importantes du royaume, sont connus; leurs œuvres sont en partie conservées. Elles appartiennent à cette merveilleuse période de l'histoire musicale dont la fécondité et la beauté nous ravissent, toutes les fois que par l'effort généreux d'artistes ou d'érudits modernes, quelques-unes d'entre les admirables productions de ce temps sont rappelées à la vie. Les *Chanteurs de Saint-Gervais* sont venus vous révéler l'idéale perfection artistique et religieuse de l'art palestrinien; le répertoire dont ils rouvrent aujourd'hui si heureusement l'accès, ne surprend pas moins par son inépuisable richesse que par sa pureté incomparable; tous les offices de l'Église, toutes les fêtes de l'année liturgique peuvent y recourir sans le tarir jamais. Entre ces hymnes et ces psaumes dialogués, ces motets au saint Sacrement, à la sainte Vierge, aux Saints, que renferment par centaines les imprimés et les manuscrits du XVIe siècle, beaucoup ont certainement retenti pendant les processions; si les plus recherchés et les plus délicats dans leur texture contrepointique étaient probablement réservés aux stations faites à loisir sous la voûte des églises, d'autres, très simples dans leurs rythmes et leurs dessins, se prêtaient entièrement à l'exécution en plein air et pouvaient alterner sans effort avec l'homophonie du chant liturgique.

Auprès des psaumes en faux-bourdon, on dut chanter, dans les processions fréquentes de l'époque des derniers Valois, une formule à quatre voix des litanies de Notre-Dame de Lorette, importée d'Italie en France et imprimée à Paris, sans nom d'auteur, en 1578. Nous allons faire entendre ce chant, dont la grave simplicité était particulièrement appropriée à « inciter le peuple à dévotion », en même temps que sa facilité d'interprétation pouvait permettre à la foule de le retenir, ou peut-être même de s'y associer [4].

Superius et Altus
Ky-ri - e e - lei - son, Chris-te au - di-nos, Chris-te ex-au - di

Tenor et Bassus
Ky - ri - e e - lei - son, Chris-te au-di - nos, Chris-te ex-au-di

1. Oroux, t. II, p. 163.
2. Felibien, *Hist. de la ville de Paris*, t. II, p. 1147.
3. Fallue, *Hist. de l'Église métropolitaine de Rouen*, t. III, p. 414.
4. Nous reproduisons cette pièce d'après la *Revue de la musique religieuse*, de Danjou, t. I, p. 35.

nos. Pa-ter de cæ-lis De - us, mi-se-re-re no - bis. Sancta Ma-ri - a, o-ra pro no - bis.

nos. Pa-ter de cæ-lis De - us, mi-se-re-re no - bis. Sancta Ma-ri - a, o-ra pro no - bis.

Agnus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, par-ce no-bis Do - mi - ne.

Agnus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, par-ce no-bis Do - mi - ne.

Une anecdote de la biographie de Roland de Lassus se rapporte à une procession célébrée à Munich, en 1580. Au moment où les princes et le clergé descendaient du chœur vers la porte de l'église, un violent orage avait éclaté, qui avait interrompu leur marche; pendant cet instant d'hésitation, les chanteurs commencèrent le motet de Lassus : *Gustate et videte quoniam suavis est Dominus,* et dans le même moment un brillant rayon de soleil perça les nuées; la procession se fit sans encombre, et l'à-propos du motet fut regardé comme presque miraculeux [1]. Nous retiendrons de ce récit l'indication du titre d'un motet polyphonique accompagnant le départ d'une procession. Le choix des pièces vocales se réglait d'après le caractère spécial de chaque cérémonie; plus d'une fois, en France, on dut chanter les sévères et magnifiques versets du *Miserere* de Josquin des Prés dans une des processions qu'on appelait « noires, tristes et pénitentiaires », parce qu'elles avaient pour but d' « apaiser l'ire de Dieu et destourner famine, peste ou guerre [2] »; et le beau motet de Richafort, *Christus resurgens,* fut entendu certainement dans les fêtes « blanches et joyeuses » qui se renouvelaient plusieurs fois entre le jour de Pâques et celui de la Pentecôte; à Rouen, le répons de ce titre était obligatoire dans la « litanie majeure » qui avait lieu chaque année le 25 avril pour obtenir les fruits de la terre, et probablement il figurait aussi dans celle que Charles de la Saussaye avait fondée à Orléans pour le jour même de Pâques, avec « de beaux concerts de musique, à l'imitation d'une semblable qu'il avait vue à Rome [3] ».

Le résumé que nous venons de tracer des anciens usages de France ne pourrait guère que se répéter si nous passions maintenant aux autres pays de l'Europe catholique. L'Espagne nous offrirait ses grands cortèges religieux de la semaine sainte, demeurés populaires à travers les siècles, et l'Italie ses processions multiples, tantôt religieuses et tantôt triomphales, mêlées au moyen âge d'histrions et de danseurs [4], et plus tard toujours de bandes nombreuses d'instrumentistes, trompettes à la livrée des doges, des ducs ou

1. Sandberger, *Beitraege zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle,* t. I, p. 113.
2. Bordenave, *État des Églises,* etc.
3. Cuissard, *la Musique dans l'Orléanais,* p. 74.
4. Champollion-Figeac, *Documents paléographiques,* p. 384. — Voy. dans les *Mélanges d'histoire et d'archéologie,* du P. Cahier, t. II, p. 77, la description d'une procession à Barcelone en 1424.

des pontifes, joueurs de luth, de flûte, de viole et de cornet. Comme chanteurs, Florence avait ses *laudisti,* confrérie longtemps maintenue dans la Toscane et qui possédait un répertoire spécial de chants pieux en langue vulgaire, les *laudi*; Rome avait les chantres-compositeurs de ses basiliques et ceux de la chapelle pontificale; tous les ans, pour l'entrée de la procession du saint Sacrement à Saint-Pierre, retentissaient les accents graves et majestueux du célèbre *Te Deum* de Costanzo Festa : ses courts versets, tous unifiés par la même cadence et cependant tous différents, accompagnaient magnifiquement le développement solennel d'un immense défilé religieux.

Nous faisons chanter les premiers versets de cette belle œuvre, dont l'intérêt est à la fois historique et artistique : car d'une part elle évoque l'image des fastes religieux de Rome au XVIe siècle, et en même temps elle nous montre dans le vieux Costanzo un précurseur très digne du style palestrinien.

Superius et Altus
Tenor et Bassus

Te De - um lau - da- mus, Te Do - mi-num con - fi - te - mur. Te æ- ter- num pa - trem om - nis ter- ra ve - ne - ra - tur.... San - ctus, san - ctus, etc.

La fin du XVIe siècle, on le sait, marqua l'apogée de la musique religieuse catholique. Nous serons très bref sur les temps postérieurs; on y vit se maintenir dans les processions l'usage du cantique populaire à l'unisson et celui des bandes d'instrumentistes; comme les ménétriers du moyen âge avaient joué entre deux plains-chants les voltes de Provence et les branles de Poitou, les violoneux du XVIIIe siècle y râclèrent les *Folies d'Espagne* et le *Menuet d'Exaudet*; au lieu des chantres de la chapelle du roi, on y fit paraître les corps de musique militaire, et, après 1815, lorsque les cérémonies du culte reçurent l'appoint des uniformes et du luxe officiel, les orchestres de régiment y vinrent jouer des marches sonnées sur les champs de bataille; le fameux refrain qui avait électrisé les soldats d'Austerlitz :

On va lui percer le flanc,
Ran tan plan, tire lire,

put alterner ainsi avec les litanies et le *Pange lingua.*

Aujourd'hui, — mais nous n'avons pas à décrire ici ce que l'on entend aujourd'hui, — pas plus que dans les autres cérémonies de notre belle religion catholique, la musique qui se fait dans les processions (sauf des exceptions qui confirment la règle), ne peut satisfaire l'oreille ni l'esprit d'un artiste chrétien. Presque partout le peuple a oublié les antiques mélodies

grégoriennes ; il les abandonne au chantre et à l'affreux ophicléide, remplaçant du non moins affreux serpent ; les congrégations, les associations pieuses, lorsqu'elles ont la bonne intention d'intervenir dans la solennité par des cantiques français chantés à l'unisson, puisent à un répertoire mesquin et appauvri, d'où l'on a fait presque partout volontairement disparaître les anciennes et naïves mélodies locales, pour leur substituer des productions sans goût, sans valeur et sans piété, ou bien encore des fragments mal déguisés de musique profane. De parfaits chrétiens, des prêtres, des religieux, se sont depuis trois cents ans évertués à rythmer des paroles pieuses sur des morceaux à la mode ; on appelait cela jadis la « conversion des plus beaux airs profanes ». Ah ! combien il eût mieux valu conserver, avec l'usage des chants traditionnels de l'Église et du peuple, celui des faux-bourdons, des litanies harmonisées, des motets et des hymnes chantés *a capella* par les chantres et les enfants des vieilles maîtrises ! Notre tâche à présent est de les faire revivre ; la *Schola Cantorum*, née depuis peu d'années sous la voûte de Saint-Gervais et qui grandit chaque jour en foi et en courage, vient aujourd'hui jeter en terre poitevine une semence qui ne sera pas stérile : nous sommes certain de son succès dans ces belles provinces de l'Ouest, dont les preuves artistiques ne sont plus à faire, pas plus que la fidélité chrétienne n'est à démontrer.

MICHEL BRENET.



L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

ET LA CÉRÉMONIE DE SAINT-GERVAIS

L'assemblée générale annuelle de la *Schola Cantorum*, qui n'avait pu se tenir au mois de décembre dernier, a eu lieu le 11 de ce mois, dans la grande classe de notre Ecole.

Nous nommerons parmi les personnes présentes à cette séance, en plus des membres du Comité, Mmes Bl. Lucas, Cuyer, Ostrowska, Morel, Grigi, M. l'abbé Vigourel, directeur du chant au Séminaire Saint-Sulpice, MM. Guy Ropartz, Paul Poujaud, de Serres, Georges Guiraud, Drees, maître de chapelle de Clichy, Raoul Grigi, organiste à Vanves, Garcin, organiste de Honfleur, etc.

Aussitôt la séance déclarée ouverte par M. le président Guilmant, M. Charles Bordes, l'un des Secrétaires, après avoir excusé M. Denys Cochin, retenu à la Chambre des Députés, donne lecture du rapport de M. de Boisjoslin, relatif à l'exercice 1894-1895. C'est le résumé de nos travaux et du résultat favorable obtenu par nos moyens d'action.

Ce résultat est confirmé par le rapport de M. Vincent d'Indy, trésorier, qui expose la situation financière de la Société. Ces comptes seront l'objet d'un chapitre spécial dans l'Annuaire de la *Schola Cantorum*, qui paraîtra incessamment.

Puis M. Charles Bordes, après avoir résumé les deux rapports précédents au point de vue de la marche ascendante de la *Schola*, aborde quelques points capitaux : les assises musicales des départements, les congrès de Rodez et de Niort, où les principes de la *Schola* ont triomphé, la création de centres et de comités régionaux. M. Ch. Bordes termine sa lecture par les détails concernant l'installation de *l'Ecole de chant liturgique et de musique religieuse*, enfin fondée. La question « chiffres » sera traitée à fond dans l'Annuaire, mais nous remercierons ici les généreux donateurs qui

ont bien voulu s'intéresser à la fondation et à la prospérité de notre Ecole : Mme la comtesse de Franqueville, Mme Antoine d'Abbadie, Mme Vincent d'Indy, Mlle Lucas, M. le comte de Chollet, M. Pécoul, etc.

« Devant l'effort accompli, dit en terminant M. Bordes, et surtout devant les promesses que donne à tous la création de cette école si nécessaire, nous espérons que là ne s'arrêtera pas la généreuse initiative de nos bienfaiteurs, et que leur nombre ira grandissant. C'est dans cet espoir que nous vivons, et que nous attachant chacun à la besogne que nous nous sommes tracée dans notre école, nous ferons de notre mieux pour former de jeunes artistes chrétiens, respectueux de leur art et de l'admirable liturgie catholique. »

L'assemblée générale s'est terminée par l'élection à mains levées d'un membre du Comité, M. André Pirro, et par l'annonce de la prochaine assemblée générale en décembre 1896.

L'audition de musique religieuse qui a eu lieu le lendemain à Saint-Gervais, au bénéfice de la *Schola*, a été particulièrement remarquable. Après l'exécution d'un motet de Bach, par les *Chanteurs de Saint-Gervais*, M. l'abbé Noyer, qui fut un des premiers à encourager notre œuvre naissante, a prononcé une remarquable allocution, qui paraîtra dans le prochain numéro de la *Tribune*. M. Alex. Guilmant tenait l'orgue. Après l'exécution de plusieurs chants grégoriens, la musique ancienne fut représentée par Palestrina, Vittoria, Bach et Clérambault. La musique moderne comprenait le *Domine non sum dignus*, remarquable motet à cinq voix de J.-B. Lucas, couronné à nos concours, les *Litanies* de M. Charles Bordes, dans le style populaire, et la *Prière* de M. Paul Jumel, également récompensée par notre Comité.

Avant la bénédiction du saint Ciboire donnée par M. l'abbé Noyer, on a entendu le beau *Tantum ergo* more hispano de Vittoria, et après le *Cor Jesu* très mélodique de M. l'abbé Perruchot, la Fantaisie en *la* de Bach fermait la séance. Nous ne saurions trop féliciter notre président, M. Guilmant, du merveilleux parti qu'il a tiré du grand orgue de Saint-Gervais. Cet instrument, délabré mais historique — il a servi à toute la dynastie des Couperin — est plus curieux que perfectionné, et il ne fallait rien moins que le talent hors de pair de M. Guilmant pour en rajeunir ainsi l'antique sonorité.

Les Secrétaires.



COMPTE RENDU DES FÊTES RELIGIEUSES DE NIORT

et des Assises régionales de la « Schola »

(Suite)

TROISIÈME JOURNÉE

Le soir, à trois heures et demie, l'église Saint-André se remplit de nouveau pour l'audition-conférence que doit donner le R. P. Lhoumeau, de la Compagnie de Marie, ex-maître de chapelle de Saint-André. Initiateur admirable, hautement compétent dans les questions relatives à l'art grégorien, simple dans l'exposé, sobre dans le détail, le conférencier sut intéresser, deux heures durant, la nombreuse assistance qui avait répondu à l'invitation du Comité de la *Schola*.

C'est avec justice, nous dit le R. P. Lhoumeau, qu'en parlant d'art populaire on se tourne vers l'Église. Celle-ci, en effet, a recueilli l'héritage de la musique antique ; mais elle l'a simplifiée, en y faisant prédominer certains éléments, par exemple l'accent, et par là elle a rendu la musique plus populaire, de façon à pouvoir convier ses fidèles à

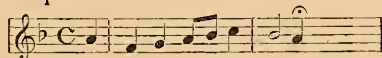
chanter. Le chant liturgique peut, au point de vue particulier ici envisagé, être divisé en deux parties : l'une, réservée aux chantres de profession — ce sont les introïts, offertoires, graduels, répons ; — l'autre, destinée au peuple, comme sont les psaumes, antiennes, proses, hymnes.

Comme exemples de ces sortes de chants, les chœurs ont alors exécuté une première séquence en l'honneur de saint Martin, *Gaude Sion*, puis une autre adressée à saint Joseph, mais dont la mélodie se trouve, dans le *Liber Gradualis*, à la messe propre de sainte Scholastique. Ensuite l'antienne *Ecce nomen Domini*, et deux versets alléluiatiques, *Pro omnibus* et *Oportebat*. Dans ces exécutions, l'alternance entre les voix aiguës et les voix graves était d'un heureux effet ; on l'avait employée pour mettre en relief la structure mélodique de ces trois dernières pièces, qui se disent ordinairement par un seul chœur.

Le R. P. Lhoumeau a terminé cette partie de la conférence en faisant ressortir l'importance de la restauration accomplie par Dom Pothier et poursuivie par son école. C'est, dit-il, une œuvre dont la France peut être fière, et dont la portée est considérable pour la splendeur du culte divin. Il se sert enfin des auditions que l'on vient de donner pour expliquer au clergé et aux fidèles ce qu'on doit entendre par cette expression courante : le « chant grégorien », et en quoi celui-ci diffère du plain-chant jusque-là en usage. Le chant grégorien n'est pas un système inventé ; il ne consiste pas non plus dans une exécution maniérée ou précipitée, ni dans des effets plus ou moins à leur place, — mais dans la restitution intégrale du texte primitif, chanté selon les principes traditionnels, qui sont en grande partie ceux d'une déclamation naturelle et rationnelle, permettant de saisir le sens de la mélodie. Le plain-chant moderne n'offre, au contraire, qu'un texte mutilé et bouleversé, que l'on achève de défigurer en l'épelant lourdement note par note. Il n'a pas d'air, tandis que le chant grégorien restauré chante à ravir.

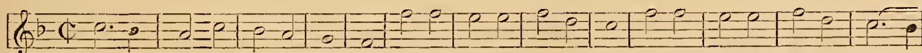
La seconde partie de la conférence aborde les chants religieux en langue vulgaire, appelés cantiques. L'orateur répète en passant l'erreur qui attribue à la prétendue réforme la propagation du chant populaire. Il montre que dans l'Église catholique le peuple a chanté et chante encore autant et plus que dans le protestantisme. Les chorals protestants, au reste, sont en grande partie empruntés à des chants catholiques ou à des mélodies étrangères au culte réformé.

Venant à la question pratique, l'orateur se demande quelles sont les conditions du cantique religieux. C'est d'abord un texte doctrinal, capable d'exciter de vrais sentiments et non pas de banales formules, niaises quand elles ne renferment pas d'erreurs de doctrine. Puis il faut que ce texte soit bien adapté à la mélodie, de façon à ne pas devenir inintelligible par de bizarres coupures et des fautes de prosodie. Cette réforme est heureusement réalisée dans plusieurs recueils estimables publiés depuis quelques années. Il faut aussi une mélodie religieuse. De quel genre ? Le R. P. Lhoumeau fait donner comme premier exemple le choral :

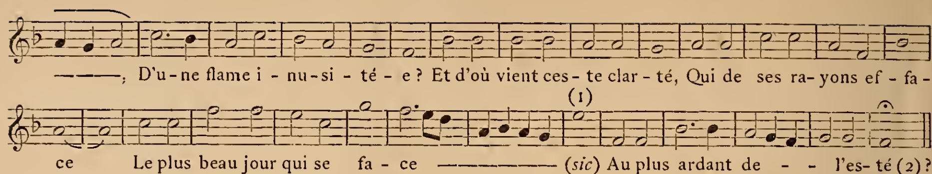


Malgré les qualités éminentes qui caractérisent le choral, cette sorte de chant devient monotone, si l'on en use constamment.

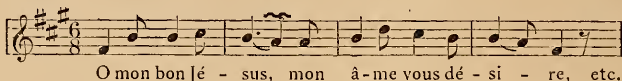
Vient ensuite un Noël de Denizot, du seizième siècle :



1. Ce choral, de Henri Isaac (1490), a été adapté au texte *O Welt, ich muss*, et employé à deux reprises, par J.-S. Bach, dans sa Passion de saint Mathieu.



Puis un cantique populaire sur une ancienne mélodie [3] :



Sans s'écarter du type du choral, ces pièces ressemblent davantage aux psaumes de Goudimel. La première termine plusieurs de ses phrases par des vocalises sur la finale. C'est un reste des neumes du plain-chant.

Mais on peut, en fait de cantiques, chercher autre chose en dehors de ce genre. Sans rien citer des innombrables cantiques modernes, parmi lesquels il s'en trouve de très bons, le conférencier rappelle qu'on est désormais convenu, dans la réforme des cantiques, de rejeter tous les airs profanes que l'on avait coutume d'appliquer aux chants pieux. Les règlements formels de l'Église en cette matière, les exigences de l'art véritable, mis au service de la piété des fidèles, imposent cette loi. L'orateur réfute, d'une façon piquante, le prétexte de sanctifier les arts profanes, et montre, par les faits, que le peuple a l'instinct très juste de ce qu'il convient de chanter à l'église, c'est-à-dire de chanter pour prier. Il expose enfin comment, sans réprouver ce qu'offrent de bon les cantiques anciens ou modernes, on peut s'inspirer de l'art populaire et de l'art grégorien. Les spécimens, exécutés par les divers chœurs, dus, les premiers à M. Charles Bordes, les autres au R. P. Lhoumeau lui-même, sont fort goûtés du public, qui trouve là, sous des formes nouvelles, une grande expression de sentiment religieux [4].

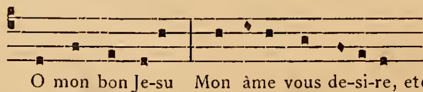
Nous donnons le « Cantique en forme de litanies », de M. Charles Bordes.



1. Ceci doit être une faute, il faudrait un *do*. — L'exemplaire de 1553 porte cette faute, qui est sans doute une coquille de l'imprimeur du temps.

2. Extrait des *Cantiques du premier advenement de Jésus-Christ,* par le comte d'Alsinois, à Paris, chez la veuve Maurice de la Porte, 1553. — Bibliothèque de la ville de Versailles, petit in-8, E, 392 C.

3. La *Schola* publiera un jour en son entier cette mélodie, retrouvée depuis dans sa notation primitive en rythme non mesuré dans un recueil de *Cantiques spirituels* pour les Missions du P. Sandrot, S. J. (A Séez, chez J. Briard, 1716. — Voici la phrase initiale de cette ancienne mélodie, dans sa notation du XVIII[e] siècle.



4. Nous réservons la promesse du conférencier, qui doit traiter d'une façon plus étendue et exposer, sous forme d'articles, les principes d'esthétique concernant cette matière du cantique religieux.

Lent et recueilli.

Tous. Vier-ge Ma - ri - e, pri - ez pour nous.

On reprend sans ritournelle d'orgue.

Voici maintenant le premier des « Cantiques en style grégorien ». En même temps qu'on appréciera le caractère élevé et sérieux de la mélodie appliquée par le R. P. Lhoumeau au texte du B. Grignon de Montfort, on reconnaîtra la facilité que donne le « rythme libre », pour l'union des paroles et de la musique.

Sors d'es-cla-va-ge, Dit un prophète au peu-ple juif; Chrétien, ce peuple est ton i - ma-ge; Si le pé - ché te tient cap-tif, Sors d'es-cla-va-ge, Sors d'es-cla-va-ge.

En terminant sa conférence, le R. P. Lhoumeau témoigne sa reconnaissance à Mgr l'Évêque de Poitiers, pour la protection qu'il accorde à l'œuvre de rénovation de la musique d'église, et exprime l'espoir que la maîtrise fondée par Sa Grandeur à la cathédrale de Poitiers, et celle de Saint-André de Niort, l'aînée de ses sœurs, formeront bientôt, avec l'abbaye de Ligugé, où l'art grégorien est maintenant soigneusement cultivé, avec la maîtrise des Sables, si justement renommée, et tant d'autres chœurs plus modestes, mais non moins méritants, les premiers et solides éléments d'une association régionale de la *Schola Cantorum*.

Mgr l'Évêque voulut bien alors prendre la parole et remercier MM. les membres de la Société d'Ethnographie nationale d'avoir ouvert par une cérémonie religieuse la série de ces fêtes : « ils donnent un bel exemple qui devrait être suivi ». Puis, en exprimant le désir que le chant grégorien reprenne dignement sa place dans les cérémonies, Monseigneur encourage les nombreux ecclésiastiques présents à se livrer à cette étude, et remercie les organisateurs de chant religieux, M. Bordes, dont le nom est désormais si connu, le R. P. Lhoumeau, tout dévoué aussi à la même cause, et M. le curé de Saint-André, qui sait si bien pratiquer les devoirs de l'hospitalité.

La solennité se termina par un salut, où l'art grégorien fut représenté par le *Solem justitiæ*, l'un des trois répons que le roi de France, Robert le Pieux, modula sur les vers de Fulbert de Chartres. La phrase mélodique compliquée accuse, dans ces compositions du onzième siècle, une certaine recherche, que ne présentent pas les œuvres plus anciennes.

Comme exemple de musique du seizième siècle, on donna le *Regina* d'Aichinger. Un choral de Bach : *Was Gott thut :*

Tan - tum er-go sa - cra-men-tum, etc. (1).

figura l'art religieux du dix-septième siècle ; enfin la composition moderne fut représentée par le beau motet à troix voix d'hommes *Ego sum panis*, de M. l'abbé Boyer, de Bergerac, emprunté au *Répertoire moderne* de la *Schola Cantorum*. Ce motet, d'un sentiment religieux excellent, est un morceau de musique pure, absolument remarquable.

En fin de compte, cette longue audition de musique sacrée semble avoir répondu aux soins dont sa préparation a eté l'objet. Les mélodies grégoriennes, comme la

1. Ce choral se trouve dans Sev. Gastorius, 1675.

musique palestrinienne, chantées respectueusement, sans rien de théâtral ni recherche aucune de mise en scène, ont été, à Saint-André de Niort, écoutées dans un recueillement silencieux, par une foule nombreuse. Tout cet ensemble musical est resté populaire malgré tout, et très religieux, sans cesser de présenter un intérêt artistique considérable. Le peuple, que l'on dit si borné à toute musique, a su goûter les mélodies que l'on a exécutées pour lui. Ceux que leurs occupations retenaient dans le courant de la journée avaient voulu assister aux répétitions du soir, et, plusieurs jours de suite, une foule silencieuse et recueillie, de plus de trois cents personnes, se pressait dans l'église pour écouter chanter cette musique que certains disent être antipopulaire. Le résultat de ces solennités aura donc été de prouver une fois de plus que c'est bien dans la musique plane et la musique figurée, dérivée de celle-là, qu'il faut chercher l'idéal du chant d'église.

Que tous ceux qui ont participé à cette fête religieuse et artistique, soit en en favorisant l'organisation, soit en donnant leur concours personnel, reçoivent ici les félicitations et les remerciements qui leur sont dus, pour avoir utilement coopéré, en cette mémorable circonstance, à l'œuvre de restauration de l'art religieux et au relèvement de nos maîtrises.

J. Parisot.



RÉUNION

DE L'ASSEMBLÉE RÉGIONALE POITEVINE DE LA « SCHOLA CANTORUM »

A LIGUGÉ

LE MARDI 18 AOUT 1896

Les réunions tenues à Niort, au mois de mai, avaient pour objet principal la fondation d'une association régionale, affiliée à la *Schola Cantorum* de Paris, rattachée à cette *Schola* comme à son centre, en adoptant les statuts, en propageant les idées par la parole et par l'action. A Niort, les principaux initiateurs, les adeptes de la première heure, jusque-là un peu isolés, se sont rencontrés : ils ont échangé leurs vues, un plan général d'action a été dressé, les grandes lignes du projet ont été tracées d'un commun accord, puis chacun a regagné son poste, plein d'une nouvelle ardeur pour la bonne cause et comptant bien qu'on ne s'en tiendrait pas à des paroles et à des projets. Le moment est venu de se retrouver ensemble pour établir définitivement la Société naissante sur des bases solides, c'est-à-dire lui donner un règlement arrêté, un fonctionnement régulier. Cette fois, c'est à Ligugé, sous les cloîtres hospitaliers de l'abbaye Saint-Martin, que le Comité central de la *Schola* convoque ses adhérents poitevins déjà assurés, et avec eux tous ceux qui, dans la région, s'intéressent au chant d'église, à quelque titre que ce soit, et peuvent sur ce terrain exercer autour d'eux, par la parole, l'exemple ou l'action, une heureuse influence, même dans les milieux les plus modestes. Qu'on le sache bien, en effet, la *Schola* s'accommode à tous les besoins, à toutes les situations : elle ne répudie aucun genre, elle ne condamne que ce qui, dans chaque genre, est de mauvais goût et déplacé à l'église. Point n'est besoin, pour s'associer à son action, d'un chœur nombreux et savamment exercé : là où seul le cantique est possible, il y a encore place pour les idées de la *Schola,* car il y a le bon et le mauvais en ce genre comme en tout autre.

Mais revenons à Ligugé : tous les Poitevins connaissent, au moins de nom, ce village pittoresquement situé sur les bords du Clain ; ils savent que saint Martin y fonda le premier monastère des Gaules et que, en notre siècle, Dom Guéranger y trans-

planta un puissant rameau de l'arbre bénédictin. Ligugé est donc, comme par état, un centre d'art grégorien. Si pendant de trop longues années des circonstances diverses n'ont pas permis que cet art y fût cultivé avec soin, il n'en est plus de même aujourd'hui. A Ligugé, autant qu'ailleurs, les mélodies grégoriennes sont étudiées avec zèle, préparées comme il convient, exécutées avec ensemble et précision. Pour les moines, c'est l'œuvre de chaque jour, et, parmi leurs devoirs quotidiens, celui qu'ils font passer avant tous les autres : on peut dire que cette assiduité leur donne en ce genre une habileté pour ainsi dire professionnelle. Une direction dévouée y applique une expérience acquise à Solesmes par de longues années de contact immédiat avec Dom Pothier et compte bien ne pas s'arrêter au milieu du chemin de la perfection. La *Schola* espère donc que ses adhérents seront heureux du choix qu'elle a fait de Ligugé pour ce premier rendez-vous. Voici, dans ses grandes lignes, l'horaire de la journée :

A neuf heures du matin, grand-messe conventuelle en chant grégorien.

A l'issue de la grand-messe, vers dix heures, réunion des membres présents.

A deux heures après-midi, réunion publique.

A quatre heures, les vêpres monastiques en chant grégorien.

Les vêpres seront suivies du salut du saint Sacrement.

Pendant le salut, outre quelques pièces grégoriennes, exécutées par la Schola du monastère, un groupe de chanteurs fera entendre des morceaux palestriniens et modernes. Ainsi le programme de la *Schola Cantorum*, qui repose essentiellement sur l'alliance du chant grégorien avec la musique figurée des maîtres primitifs, y sera réalisé dans sa plénitude.

Le Comité espère que cette réunion, dans son cadre intime, sera non seulement intéressante, mais encore et surtout féconde en résultats sérieux pour l'établissement définitif de ses principes dans la région et qu'elle affermira le bien déjà commencé par les brillantes fêtes de Saint-André de Niort. De modestes assises de ce genre valent souvent mieux que les plus retentissants congrès.

Jean de Muris.



NOS CONCOURS

Par suite de la *remise à jour* de notre journal, il nous est impossible de rendre compte de nos divers concours, les délais de remise des manuscrits n'étant point encore expirés. Nous nous bornons donc à donner le sujet du prochain concours : une hymne au Saint-Esprit, sous forme de **Cantique populaire en latin,** devant être chanté avant les instructions dans les catéchismes et les exercices de confrérie. C'est dire que la composition devra présenter un caractère absolument *populaire*. Nulle forme ou style ne sont imposés au concurrent ; il pourra s'inspirer du rythme libre ou métrique. Les strophes pourront varier ou se répéter musicalement, mais elles ne pourront être traitées « en motet », chacune d'elles devant être séparée d'un intermède d'orgue *écrit* qui ne devra jamais excéder la longueur de la strophe chantée. L'auteur pourra également varier ou répéter ces versets d'orgue entre chacune des strophes. Un *Amen* chanté devra de préférence terminer la pièce. Les strophes pourront être *monodiques* ou *polyphoniques*, c'est-à-dire avec ou sans harmonie, à trois ou quatre voix égales ou inégales. Dans le premier cas, la mélodie devra être accompagnée d'une partie d'orgue. La pièce couronnée sera publiée, avec l'assentiment de l'auteur, dans notre *Répertoire moderne* et dans notre collection le *Chant populaire* ; dans la première collection, avec les versets d'orgue ; dans la seconde, sous sa forme purement vocale.

Voici le texte mis au concours ; c'est une hymne de saint Ambroise, extraite de

l'office de Tierce. La traduction a été empruntée à l'*Année liturgique* de Dom Guéranger (t. I, p. 97).

Nunc Sáncte nóbis Spíritus Unum Pátri cum Fílio, Dignáre prómptus íngeri, Nóstro refúsus péctori.	*Esprit-Saint, substance unique avec le Père et le Fils, daignez, à cette heure, descendre en nous, et vous répandre dans nos cœurs.*
Os, língua, mens, sénsus, vígor, Confessiónem pérsonent ; Flamméscat ígne cáritas, Accéndat árdor próximos.	*Que notre bouche, notre langue, notre esprit, nos sens, nos forces, publient vos louanges; que le feu de la charité s'allume; que son ardeur embrase tous nos frères.*
Præsta, Páter piíssime, Patríque cómpar Unice, Cum Spíritu Paráclito, Régnans per ómne sæculum. Amen.	*Exaucez-nous, Père très miséricordieux, Fils unique égal au Père, et vous, Esprit consolateur, qui régnez dans tous les siècles. Amen.*

Les manuscrits devront nous être expédiés avant le 15 septembre.

L. P.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

« Salve Regina » de Gregor Aichinger

(Conseils d'exécution)

Le motet que nous donnons aujourd'hui en encartage est une des pièces les plus mélodiques et les plus populaires de la musique palestrinienne. Mais ce que cette pièce a de supérieur, c'est qu'elle est conçue dans un sentiment merveilleux de la déclamation. Que l'on veuille bien jeter les yeux sur ces rythmes si saisissables, animés par le texte seul, divers dans leurs formes et leur longueur comme le sont les mots du discours, formés d'une ou de plusieurs syllabes. Les uns ont deux mesures, d'autres trois ; d'autres une demi-mesure seulement. Si toutefois la *mesure* et la carrure qui en dépend doivent être considérées comme la condition rigoureuse légitime à toute bonne composition, notre *Salve* est un morceau incohérent. Et pourtant, quelle grâce dans le mouvement, quelle vie, quel sentiment ! Si, faisant abstraction absolue de la *contrainte métrique,* dans les vingt et une premières mesures, on ne se laisse porter que par le *rythme des accents,* quelle merveilleuse liberté on acquiert et quel attrait on donne au morceau ! *Salve Regina — Mater misericordiæ — Vita dulcedo et spes nostra salve.* Le ténor ici, par son appel sur le *fa* comme en une *anticipation rythmique,* nous prévient que par suite de la conjonction on ne peut s'arrêter. Après *salve,* on peut respirer, rien ne nous presse ; de même après *Evæ,* où la cadence fleurie d'agréments charmants nous invite à nous reposer. *Ad te suspiramus — gementes et flentes — in hac lacrymarum valle.* Ici, la musique proportionnelle reprend ses droits, c'est comme un intermède presque instrumental ; l'auteur a voulu enjoliver l'invocation à l'avocate céleste qui peut tout auprès de Jésus. La partie essentielle de la phrase : *Illos tuos misericordes oculos ad nos converte,* devient de l'écriture verticale, et l'accent fait loi. *Et Jesum,* autre épanouissement mélodique sur le nom du Sauveur, comme tout à l'heure sur le qualificatif de sa Mère. *Benedictum fructum ventris tui,* phrase incidente suivie d'une conclusion pleine d'élan et très contrapontique sur : *Nobis post hoc exsilium ostende,* « Et que Jésus nous soit montré après cet exil », voilà l'essentiel. Mesure 47, repos ; on s'agenouille, pour ainsi dire, et la prière redouble de ferveur, elle est d'une douceur infinie.

O clemens — O pia — O dulcis Virgo Maria, et cette dernière invocation se répète plusieurs fois avec plus d'insistance et de piété. Nous avons maintenu la reprise indiquée dans les éditions anciennes par respect pour ces dernières, mais nous n'en tenons aucun compte à Saint-Gervais; mieux vaut s'arrêter à la première fois.

C. B.

Gregor Aichinger, né à Augsbourg vers 1565, mort en cette ville le 21 janvier 1628, comme vicaire de chœur du Dôme et chanoine de Sainte-Gertrude; il a écrit un grand nombre de compositions religieuses : trois livres de *Sacræ Cantiones* (1590 à Augsbourg et à Venise, 1595 à Venise, et 1597 à Nuremberg), *Tricinia, Divinæ laudes, Ghirlanda di canzonette spiritali* [1], etc.

Le *Salve* d'Aichinger est extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*; il porte le n° 30 de la publication. Prix : édition avec réduction des voix, 1 fr.; sans réduction des voix, 0 fr. 60; parties de chœur, 0 fr. 15; prises en quantité, 10 et 25 0/0 de réduction.

Motets recommandés du même auteur : *Assumpta est,* à 3 voix (n° 24), *Ave Regina* (n° 35), *Factus est repente* (n° 23), *Regina cœli* (n° 37), de l'« Anthologie ».



MOIS MUSICAL

PARIS

A Saint-Gervais. — La fête patronale de cette église a été célébrée solennellement le dimanche 21 juin. Une sélection d'œuvres choisies parmi les plus belles du célèbre Vittoria a ravi l'auditoire. Les versets du *Kyrie* de la messe *Quarti toni* alternaient avec des interludes de même mode empruntés au vieil organiste espagnol Cabezón. Cette heureuse association a été particulièrement goûtée. M. Lacroix, organiste de la paroisse, a également exécuté, au cours de l'office, divers préludes et interludes de Cabezón. Les motets *O quam gloriosum, Jesu dulcis* et *Gaudent in cœlis* ont été exécutés par les « Chanteurs de Saint-Gervais », fidèles interprètes des maîtres.

DÉPARTEMENTS

Reims. — On nous écrit de Reims que le pèlerinage du grand séminaire Saint-Sulpice, de Paris, a été rehaussé par des *chants magnifiques* dont on gardera longtemps le souvenir à Reims. Quels étaient donc ces chants si surprenants? Du bon chant grégorien tout simplement, exécuté avec un ensemble parfait et avec ferveur. Ceci est un enseignement. Remercions donc M. l'abbé Vigourel de cette nouvelle victoire pour notre chant grégorien..., « cette utopie germée dans des cerveaux avides de nouveautés ». Cela se dit couramment de stalle à stalle. Petit enfant deviendra grand!

Vittel (Vosges). — M. l'abbé Antoine, actuellement curé de Balléville (Vosges), où il poursuit avec ténacité la campagne en faveur de la restitution du chant grégorien, a fait exécuter à Vittel, dont il était encore vicaire il y a un mois, outre plusieurs piècesgrégoriennes, l' *O Filii* d'après le texte du P. Lhoumeau, le *Deus in adjutorium* de Vittoria, et le *Dixit* de Roland de Lassus.

Marseille. — M. l'abbé Grosso vient de faire exécuter pour la première fois, par la maîtrise de Saint-Joseph, la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina. Grâce aux efforts constants de son distingué directeur, la maîtrise de Saint-Joseph est en passe de devenir une des premières maîtrises de France. Pour cette cérémonie, les artistes de la Société marseillaise « le Groupe Berlioz » s'étaient adjoints aux enfants des Pères Salésiens, et dans ces conditions l'exécution du chef-d'œuvre de Palestrina a dû être remarquable.

Annonay (Ardèche). — L'abbé Frachisse, notre sociétaire, vicaire à Notre-Dame, a fait exécuter la messe *Christi munera* de Palestrina. « Désormais nous nous en tiendrons à cette grande musique religieuse », nous écrit-il. Voici une nouvelle place de gagnée.

G. de Boisjoslin.

1. Nous empruntons ces détails biographiques et bibliographiques au *Dictionnaire de Musique* de Hugo Riemann, traduit par Georges Humbert, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Genève; ouvrage en cours de publication que nous recommandons vivement à nos lecteurs.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Cinq Messes en plain-chant musical, par Henry Dumont, *harmonisées à 4 voix,* par Alexandre Guilmant. — Paris, Durand et fils, éditeurs, 4, place de la Madeleine, et chez l'auteur, 62, rue de Clichy.

Voici enfin une excellente édition des messes de Dumont. Après une étude approfondie des manuscrits et des éditions authentiques, M. Guilmant a rétabli ce célèbre texte musical dans sa pureté primitive. Les détracteurs et les admirateurs de Dumont ont également dépassé toute mesure. Les uns n'ont vu dans ses œuvres qu'un plain-chant bâtard, indigne de l'église ; les autres les ont louées comme « les plus belles inspirations du chant grégorien ». La vérité est que les messes de Dumont, qui n'appartiennent nullement au chant grégorien, constituent la bonne musique religieuse *de leur époque,* un peu pompeuse comme tout art du grand siècle, mais pleine de décence, de respect, de dignité. Il ne faut pas oublier que ces messes ont été écrites au xviie siècle, au moment où la musique grégorienne mutilée, méconnaissable sous les outrages qu'elle avait dû subir, ne pouvait servir de modèle. A leur tour, les messes de Dumont furent dénaturées par ceux-mêmes qui en étaient les plus fervents admirateurs. M. Guilmant a restitué au texte les *sensibles,* les *altérations* que certains grégoriens avaient fait disparaître et qui donnent cependant à ces œuvres leur véritable caractère. Il faut garder à Dumont la place qu'il mérite. Quelques-unes de ses messes, loin d'égaler sans doute la grâce des messes grégoriennes primitives, valent certaines messes en usage, qui ne sont guère antérieures au xviie siècle. Chantons donc quelquefois des messes de Dumont ; n'oublions pas que le maître de chapelle de Louis XIV préféra résigner sa charge et mourir pauvre que de laisser un violon « grincer » dans la chapelle du grand roi ; et remercions notre maître M. Guilmant de nous avoir donné cette édition parfaite des messes célèbres, de les avoir accompagnées d'une harmonie excellente, *aisée* qui, sans étouffer la mélodie, n'a pas voulu lui donner un tour archaïque, contraire à sa structure et à son caractère.

Album grégorien pour orgue ou harmonium, par Eugène Gigout, organiste de Saint-Augustin à Paris. — Paris, Alph. Leduc, 3, rue de Grammont.

Ces petites pièces de très bon style rendront de grands services aux organistes soucieux de répondre aux mélodies grégoriennes par des versets d'orgue vraiment *grégoriens,* c'est-à-dire conçus dans les modes mêmes de ces mélodies. M. Gigout dit parfaitement dans sa préface : « dans les dialogues qui s'établissent entre le chœur et l'orgue, ce dernier semble ne connaître que nos deux modes majeur et mineur, tandis que les modes primitifs font foi au lutrin ». Il résulte de ce manque d'unité de vues des disparates choquantes, des duretés, « désordre enfin, là où devrait régner l'harmonie la plus parfaite. » Nous souhaitons que l'exemple donné par M. Gigout soit suivi, que ses conseils soient écoutés. Dans ces pièces, M. Gigout a su assouplir le système harmonique dit *de Niedermeyer* ; nous nous en félicitons, puisque les découvertes bénédictines ont rendu impossible l'acccompagnement note contre note de cette méthode.

Chant grégorien. *Précis des règles d'exécution,* par M. le chanoine C. Cartaud, Puiseaux (Loiret). — Prix franco : l'unité, 0 fr. 20 ; les 10, 1 fr. 80 ; les 20, 3 fr. 40 ; les 50, 8 fr. — Pour nombre, s'adresser à l'auteur.

M. le chanoine Cartaud, curé de Puiseaux, vient de faire paraître un résumé succinct de son excellente grammaire de chant grégorien. Il comprend huit pages de texte compact avec renvois aux numéros de la grammaire. Le format in-18 de l'opuscule permet de l'insérer dans tous les livres de chant. Si tout le monde ne peut se procurer la *Grammaire élémentaire,* chacun pourra posséder ce précis sous une forme très commode.

Plain-chant. *Choix d'une édition,* par M. le chanoine Cartaud, Puiseaux (Loiret). — Prix franco : l'unité, 0 fr. 40 ; les 10, 3 fr. 50.

Ce petit opuscule est très utile pour connaître la valeur des éditions de plain-chant publiées jusqu'à ce jour. M. le chanoine Cartaud y expose clairement et vivement les principes nécessaires pour juger ces diverses éditions, étudie leur origine, leur transformation. Cet excellent travail est nécessaire à ceux qui ont à donner un avis dans le choix d'une édition ou qui veulent apprécier le mérite de leur édition diocésaine.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 8 | Août 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

La Musique figurée, de ses origines à la décadence de l'École romaine, conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896 (suite). . . . . Ch. Bordes.
La Musique sacrée en Italie (suite) . . . . G. Tebaldini.
Allocution prononcée par M. l'abbé Noyer à la cérémonie célébrée à Saint-Gervais le 12 juin . . . .
Allocution prononcée au premier concert gratuit de la Schola Cantorum (suite) . . . . F. de la Tombelle.
Nos Concours . . . . L'abbé L. Perruchot.
Mois musical. . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage musical. Fugue pour orgue . . . . Alex. Guilmant.

LA MUSIQUE FIGURÉE

DE SES ORIGINES A LA DÉCADENCE DE L'ÉCOLE ROMAINE

Conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896

(SUITE)



De Josquin des Prés nous chanterons deux motets, excellents modèles de la manière toute mélodique du maître. D'abord l'*Ave verum corpus,* à deux et trois voix, où se laisse deviner la ligne mélodique du trope grégorien bien connu, qui, à proprement parler, n'est pas une mélodie grégorienne. Le thème générateur de la polyphonie n'est plus un chant profane, mais bien une mélodie religieuse; imposée dès le début, elle se transforme à la troisième mesure pour réapparaître par fragments à l'alto. Dans la deuxième partie du mor-

ceau, une voix vient s'ajouter à la polyphonie, celle des barytons; celle-ci, absolument indépendante de toute influence grégorienne, est une sorte de paraphrase, de variation du fragment déjà entendu. La recherche de l'expression est frappante. La mélodie se dégage des règles scolastiques et exprime une émotion profondément religieuse [1].

Le deuxième motet est un *Ave Maria* [2]. Ici encore, une mélodie religieuse et populaire a été le point de départ, mélodie très célèbre de l'époque, car plusieurs musiciens l'ont traitée, Senfl, primitif allemand, entre autres. L'écriture neumatique s'y laisse deviner, le sentiment est d'une pureté admirable. Ces deux motets sont cités par Glaréan dans son célèbre traité comme exemples de la plus pure tonalité grégorienne.

Avant d'exécuter l'*Ave Maria*, nous allons en faire entonner le thème à la façon grégorienne par une des voix de la polyphonie. Toutes les voix le reproduiront ensuite avec le même respect; on pourra se convaincre par là que la musique figurée ne renie pas encore ses origines et que souvent elle n'est en quelque sorte qu'un chœur de voix grégoriennes. Ce thème n'est autre que celui de la séquence *Ave Maria*, remise au jour par Dom Pothier [3].

7e mode.

Ave Ma-rí-a grá-ti-a ple - na, Dóminus tecum, *etc.*

Soprano.
Ave Ma-ri - a gra-ti - a ple - na.
Alto.
Ave Ma-ri - a gra - ti-
Ténor.
Ave Ma-ri - a gra - ti - a ple -
Basse.
Ave Ma - ri - a
etc.

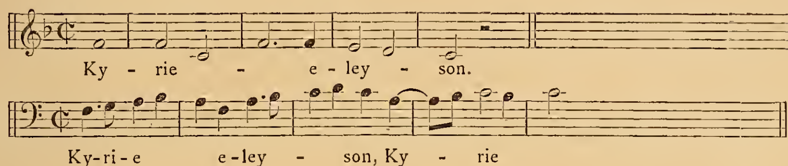
Voici maintenant un court et très caractéristique *O salutaris hostia* [4] à quatre voix de Pierre de la Rue, maître flamand primitif, contemporain de Josquin des Prés. Nous avons choisi ce morceau pour l'heureux emploi des *diaphonies* et *polyphonies*. Le mélange de ces deux styles donne à cette pièce un charme particulier. C'est encore une espèce de faux-bourdon, dont les finales de périodes sont ornées de flexions d'après des lois d'écriture très pures. La musique figurée, reposant sur la notation proportionnelle, n'a pu faire usage d'autres signes pour noter les parties *organales* du morceau, mais il est évident que ces fragments doivent être régis par les lois de l'*accent du discours* et non par celles de la mesure rigoureuse. Ces fragments exécutés

1. *Tribune de Saint-Gervais*, numéro de février 1895 : Ch. Bordes, *Notre encartage musical* (conseils d'exécution). On trouvera reproduit dans cet article un fac-similé de la notation primitive de l'*Ave verum* de Josquin. L'*Ave verum* de Josquin des Prés porte le n° 52 dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*.
2. Publié dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* sous le n° 20.
3. *Variæ Preces*, 3e édit., p. 46.
4. Publié dans l'*Anthologie* sous le n° 93 et dans notre présent encartage.

avec liberté feront un contraste heureux avec les conclusions métriques des cadences.

Nous terminerons cette rapide revue des primitifs du contrepoint avant Palestrina, par le *Kyrie* de Moralès, père de l'école espagnole, dont l'écriture est déjà excellente, un peu touffue cependant. L'art palestrinien, pour amener la polyphonie vocale à son dernier degré de perfection, n'aura plus qu'à clarifier les éléments créés par les grands précurseurs franco-flamands et espagnols, à les ordonner selon le goût latin. Et alors naîtra l'incomparable style, la forme exquise, admirée éternellement.

La messe *Quæramus cum pastoribus*, à laquelle nous empruntons ce *Kyrie*, est construite tout entière sur deux motifs : l'un grégorien, appartenant à quelque trope ou noël, mélodie très caractérisée ; l'autre, sorte de contre-sujet, évidemment de l'invention de Moralès, qui vaut surtout par les qualités rythmiques. Voici ces deux thèmes :



Moralès eût une influence incontestable sur Palestrina. Sa renommée fut immense. En France, où Palestrina était à peine connu, Moralès était célèbre. On trouve son nom, la liste de ses œuvres dans plusieurs grands chapitres. Vogue partagée, il est vrai, avec les maîtres franco-flamands et, en particulier, Josquin des Prés, que l'on peut regarder comme le père de la musique française, tant il représente les qualités primordiales de notre race, le charme spirituel, la concision et la clarté.

* * *

Voici la musique figurée parvenue à son apogée. Palestrina est descendu des monts albains. Je ne veux pas, après tant d'autres, raconter la vie de ce maître admirable, qui unissait en lui le génie de l'artiste et les vertus du bienheureux. J'ai tenu à développer plutôt les parties moins connues de mon sujet.

Tout a été dit sur le rôle de Palestrina dans l'école romaine, sur l'étroite amitié qui le liait à saint Philippe de Neri ; on a maintes fois conté la légende de la Messe du Pape Marcel. Je prie mes auditeurs de lire ou de relire les remarquables études de M. Camille Bellaigue dans la *Revue des Deux-Mondes*, et de M. Michel Brenet dans le *Correspondant*. Ils ont su fixer tous les traits de cette radieuse figure. Si nous négligeons la biographie du maître de Preneste, nous devons du moins tenter de caractériser son art. Disons-le, répétons-le : *Palestrina n'est pas un primitif* ; tout au contraire. On l'a souvent nommé le Fra Angelico de la musique ; il en est le Raphaël. Son œuvre est l'achèvement d'une forme qui, après lui, dégénérera bientôt, puis se fondra dans un art tout différent, préparant la musique moderne. Avec Palestrina, le contrepoint arrive à son état *absolu*. Le *Sanctus* de la *Messe du Pape Marcel* ne peut être dépassé. Dans l'art du contrepoint vocal, Palestrina

a atteint l'*absolu*, comme deux siècles plus tard Bach l'atteindra dans la fugue et enfin Beethoven dans la symphonie. Ce sont les trois hauts sommets de massifs indépendants.

Palestrina n'a pas travaillé pour l'avenir. Il semble qu'il ait voulu fixer à jamais, cristalliser des formes impérissables et en même temps les mettre hors de toute atteinte profane. A ce point de vue, le *Stabat* est peut-être l'œuvre la plus surprenante de Palestrina.

Tout autre est le génie de Roland de Lassus, contemporain du maître romain. Celui-là est ce qu'on appellerait aujourd'hui un avancé, un novateur. Son œuvre, variée, tourmentée, déjà passionnelle, aussi profane que sacrée, est pleine de hardiesses, de trouvailles ingénieuses, que veut ignorer Palestrina. Lassus, l'homme de cour, connaissait les attaches terrestres. Nous sommes loin du disciple de saint Philippe de Neri. Sans doute, les motets de pénitence de Lassus sont admirables d'accent, — mais c'est un *vrai pécheur* qui demande son pardon — et qui, tout en implorant l'indulgence divine, reste artiste et garde le souci de trouver une formule nouvelle pour sa prière. Palestrina *prie* pour les autres. Si j'osais, je dirais qu'au XVIe siècle Roland de Lassus a été le musicien de l'avenir. Son œuvre, si riche, est un point de départ, comme celui de Palestrina est un point d'arrivée. Tel motet de Lassus contient les accords si caractéristiques d'Erda, la voyante du drame wagnérien. Son action sur le développement de la musique a été infiniment plus puissante que celle de Palestrina. Je n'entends pas diminuer par cette comparaison le grand maître romain. Son génie si pur, si calme, a rempli tout son destin.

« Le trait psychologique ou moral qui domine en la musique de Palestrina, a écrit M. Bellaigue, c'est la profondeur, ou mieux l'intériorité. Des textes que cette musique traduit, elle cherche surtout le sens spirituel. Elle exprime l'idée et non la figure, et lorsque Vincent Galilée appelait Palestrina « quel « grande imitatore della natura », c'est de la nature humaine, des âmes, et non des choses, qu'il entendait définir l'interprète. La polyphonie palestrinienne est un art, non pas d'action ou de drame, mais de réflexion, de prière, de contemplation et d'extase. »

Vous jugerez de la justesse de l'analyse en écoutant le *Sanctus* de la *Messe du Pape Marcel.*

La musique figurée palestrinienne, comme le chant grégorien, a des formes fixes, des pièces de nature très opposée. En musique grégorienne, nous comptons les antiennes, les hymnes, les introïts, les communions, les graduels, les traits et les répons. En musique figurée, nous avons les pièces de la messe, les faux-bourdons, les répons et improperia, les offertoires, les litanies et enfin les motets, toutes formes très particulières, qu'un auditeur un peu averti ne saurait confondre. Dans les pièces de l'ordinaire de la messe, l'art palestrinien évite l'expression trop humaine ou pittoresque, enveloppe le texte liturgique d'une musique abstraite et sacramentelle. Dans le motet, au contraire, l'homme se livre, la piété s'attendrit. Tels motets ont la grâce des fioretti franciscains. Dans le répons, tout est subordonné à la déclamation : aux dessins contrapuntiques, qui se croisaient, succèdent les harmonies verticales, les accords transparents, pour que chaque parole du Christ agonisant

soit entendue de tous les fidèles. Ici le souci de la déclamation est tel, que le maître revient à une sorte de diaphonie libre, conduite par l'accent seul du discours. Ces admirables répons de la semaine sainte, que certains érudits allemands ont traités d'œuvres douteuses, parce qu'ils n'avaient pas été publiés pendant la vie de Palestrina et que la seule tradition romaine les lui attribuait, sont à mon sens la plus religieuse expression du génie palestrinien. La tradition romaine a raison. Aucun autre maître que Palestrina n'a pu les écrire. Quant aux Hymnes, Magnificat, le type en est plus scolastique, plus formulaire : c'est la tâche journalière, rituelle, prescrite par les exigences de l'office. Cette partie de l'œuvre de Palestrina est moins intéressante. Sans doute elle contient quelques *Magnificat* d'un grand effet décoratif. Mais ces pièces, comme les faux-bourdons, les litanies, ne doivent pas retenir notre attention.

Et maintenant écoutons Palestrina.

Les chanteurs exécutèrent alors : d'abord le *Sanctus* de la *Messe du Pape Marcel,* que beaucoup de nos lecteurs connaissent et qui certes peut être donné comme un des plus magnifiques exemples de la musique rituelle palestrinienne (*Anthologie des Maîtres religieux primitifs,* 2e année, messe n° 8); puis un répons admirable de la semaine sainte : *In monte Oliveti oravit ad Patrem,* qui impressionna particulièrement l'auditoire (*Anthologie,* n° 7); puis l'*Ave Maria* à 4 voix mixtes (n° 51 de l'*Anthologie*), que nous avons donné en encartage dans notre premier numéro (janvier 1895), sorte de madrigal spirituel, où se trouvent toutes les qualités « italiennes » du maître.

(A suivre.) CH. BORDES.



LA MUSIQUE SACRÉE EN ITALIE[1]

(SUITE)

Le rapide coup d'œil jeté par nous, dans notre précédent article, sur le mouvement produit en Italie pendant vingt ans d'un travail constant mais heureux aussi, précise suffisamment l'action que la noble idée de la restauration de la musique sacrée a su faire surgir. Mais comme il n'est d'aucune utilité d'user de circonlocutions pour montrer sous un jour moins grave la triste vérité, nous ajouterons, sans ambages, que les seules contrées où l'influence de la réforme a été efficace furent la Lombardie et la Vénétie.

Mais cela ne veut pas dire précisément que tous les diocèses de ces deux contrées aient contribué à favoriser le développement d'une entreprise si élevée. Nous avons dit, dans notre premier article, comment les promoteurs de cette réforme en Italie se sont trouvés dans une situation que nous taxerions volontiers d'invraisemblable. Aidés et encouragés par l'autorité des évêques, leur œuvre a été assez souvent calomniée à Rome, au point de susciter des soupçons pénibles autant que mal fondés. L'imputation, répétée plus que toute autre, a été celle de servir les vues de la maçonnerie. Il est certain que jamais

1. Deux erreurs se sont glissées dans notre premier article relativement au nom du regretté abbé, de son véritable nom Tomadini (connu aussi en France, grâce à plusieurs prix remportés par lui dans diverses circonstances, à Nantes et à Paris) et touchant le nom du facteur d'orgues, qui s'appelle Trice, et est un Anglais établi à Gênes.

plus inepte calomnie n'a été lancée par ceux dont c'eût été le devoir de se maintenir dans les limites de la vérité et de la justice.

Dans ces conditions, beaucoup de personnes n'ont point hésité à saluer le nouveau règlement comme une défaite pour les champions de la réforme.

Les premiers à produire ces affirmations, aussi partiales qu'ingénues, ont été quelques *maestri* romains, suivis, plus tard, par toute la tourbe des manouvriers de la musique, dont l'Italie est encore par trop infestée.

A ceux qui, au delà des Alpes, liront ces lignes, il semblera bizarre qu'il existe des individus capables d'écrire et de faire accroire aux autres que le nouveau règlement soit contraire à la reconstitution de la musique sacrée.

Et pourtant c'est ce qui est arrivé. Nous n'avons pas à citer ici les points les plus saillants des récentes prescriptions à ce sujet, pour démontrer combien la cause de la réforme a été approuvée et encouragée en tant que réforme. Les lettres pastorales de plusieurs parmi nos plus illustres évêques le prouvent suffisamment. Mgr Riboldi, évêque de Pavie, en faisant connaître dans les *Actes synodiques* de son diocèse les nouvelles dispositions de la Sacrée Congrégation des Rites, a fait observer que ces prescriptions ne sont en aucune façon contraires à celles édictées par la même Sacrée Congrégation en 1884. Elles ne sont pas non plus de nature à permettre les abus, interdits par les règlements antérieurs, ni de nature à faire supposer que l'on ait quelque peu rétrogradé aujourd'hui en ce qui concerne la réforme de la musique sacrée, ni encore propres à constituer une désapprobation indirecte de tout ce qu'ont fait jusqu'ici ceux qui cultivent cet art très noble, pour le ramener à son caractère religieux primitif, ainsi que plusieurs idolâtres aveugles ont osé l'affirmer.

Des dispositions importantes dans le même sens ont été prises par les évêchés de Caltanisetta, Sorrente, Bergame, Tortone, Crema, Lodi, Trente, Parme, Trévise, Plaisance, Bellune et Feltre. Mais celle d'entre ces dispositions épiscopales qui a excité le plus d'intérêt, ce fut la lettre pastorale du cardinal Sarto, patriarche de Venise, publiée en avril 1895, peu après les fêtes du centenaire de la Basilique Marciana, à l'occasion desquelles on a donné, sous la direction du maestro Lorenzo Perosi, des auditions de musique sacrée des principaux compositeurs anciens, Palestrina, Roland de Lassus et Jean Gabrieli.

Cette lettre, fameuse désormais, fut suivie d'un avis *(notificazione)* analogue de l'archevêque de Milan, lequel, tout en ne traitant pas cette importante question dans une disposition d'esprit aussi caractérisée et dans des termes aussi énergiques que le cardinal Sarto, est cependant d'une allure assez significative.

Par une bonne fortune particulière, il se trouve que le règlement a paru juste à l'époque où le monde entier célébrait, par des fêtes musicales d'un caractère grandiose, le troisième centenaire de la mort de *Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Cette coïncidence prêta un éclat plus solennel et donna, pour ainsi dire, une importance plus haute à la promulgation de ces édits épiscopaux. Et cela devait être, attendu que, de cette même Rome, où le génie impérissable de Palestrina avait, il y a trois siècles, édifié, sur des fondations gigantesques, la masse grandiose de son œuvre, il ne pouvait émaner autre

chose qu'une parole encourageante pour l'action infatigable de ceux qui travaillaient à la restauration de l'art musical *dans le domaine du sacré.*

Aussi certains esprits, voulant honorer l'illustre compositeur, organisèrent-ils, en Italie également, d'importantes auditions de musique palestrinienne. D'abord, à Trieste, avec la messe *Iste Confessor*; puis à Venise, avec la messe *Sine nomine*; à Turin, dans un concert de la Société chorale « Stefano-Tempio »; à Rome, au Vatican, par la Chapelle Sixtine, et aussi à l'Académie de Sainte-Cécile et à l'Académie Philharmonique, sur l'initiative de l'excellent maestro Sgambati; sur le Janicule, au-dessus du chêne du Tasse; en outre, à Milan, dans la Cathédrale et à l'Institut *dei Ciechi*; à Parme, au Conservatoire; à Crémone, dans la Cathédrale; à Florence, à *San Lorenzo* et à l'*Annunciata*; à Lodi, dans la Cathédrale, et encore à Parme, à l'occasion du second congrès de musique sacrée, où le nom de Palestrina courut sur les lèvres de tant et tant de personnes qui, auparavant, n'en avaient peut-être jamais entendu parler; où ses chants suscitèrent, par leur spontanéité et l'inspiration qui les soulevait, l'enchantement et l'émerveillement de la foule. Cette polyphonie flottante, infinie, paraissait à la masse être chose toute nouvelle.

Mais nous, qui n'avons à nous occuper que de la chronique des faits, nous laissons de côté les considérations que pourrait suggérer l'analyse critique et, partant, ne parlerons que du congrès de Parme, où se produisirent des événements d'une importance peu ordinaire. La clique des adversaires, dont nous avons parlé plus haut, mit en jeu force intrigues astucieuses pour que le congrès de Parme, appelé à honorer Palestrina, n'eût pas lieu.

Ce fut en vain. Déjà le congrès de Parme a eu sa part de mérite en réveillant le plus vif intérêt en faveur de la réforme de la musique sacrée, et nous verrons plus loin combien de manifestations importantes sont venues aider les intentions de celui qui devait en être le promoteur. Avant tout, nous croyons devoir dire qu'à Venise, au développement qu'a pris la chapelle *Marciana* à la suite de la lettre pastorale du Cardinal-Patriarche, est venue s'ajouter l'institution de diverses *Scholæ Cantorum* dans les paroisses. Dans le diocèse de Trévise, d'autres modestes institutions similaires se sont fondées qui — il faut l'espérer — prendront, à l'avenir, une influence décisive en faveur de la restauration intégrale de la musique sacrée. On peut en dire autant des diocèses d'Udine, Rovigo, Padoue, Vicence et Vérone. En Lombardie, on peut citer les *Scholæ Cantorum* des séminaires de Brescia, Crémone, Mantoue, Crema, Lodi, Pavie et Côme qui, tous, ont embrassé ardemment la cause de cette réforme.

Des manifestations réconfortantes vont en se multipliant dans le grand archidiocèse de Milan, et tandis que la chapelle de la grandiose église métropolitaine s'affirme davantage de jour en jour dans le culte du grand art polyphonique, il se forme, dans les divers séminaires et dans les nombreuses paroisses des campagnes, des écoles modestes, mais utiles, de chant sacré. Dans l'Émilie, tant à Plaisance qu'à Reggio, se montrent des signes durables de rénovation; de même à Parme fleurit une bonne école due à l'initiative des Pères Salésiens. Dans la Romagne se manifestent quelques indices, à Ravenne, à Faënza et à Imola. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, il s'est institué, depuis quelques années, à Florence, à l'église de l'*Annunciata*, une

école qui a déjà donné d'excellents résultats. Mais, pour être franc, nous devons ajouter que les symptômes de réforme s'arrêtent là, puisque les manifestations isolées que l'on constate à Naples, dans la Sicile et dans le Piémont, sont trop faibles pour mériter d'attirer l'attention. Il manque d'ailleurs, à l'heure qu'il est, en Italie, une véritable école de musique sacrée proprement dite. Néanmoins, après peu d'années, s'ajouteront aux écoles d'orgue incomplètes de Milan et de Bologne, des classes analogues et meilleures, que l'on instituera dans les Conservatoires de Naples, Rome, Florence, Parme, Palerme, et dans les Instituts de Turin, Padoue, Reggio (dans l'Émilie). Presque tous les meilleurs fabricants d'orgues adopteront d'emblée un système de construction logique, de nature à donner aux élèves la possibilité de devenir, en s'appliquant, de véritables organistes et non pas des improvisateurs ignares. Nous pouvons dire que dans une dizaine d'années on construira, dans la Haute-Italie, plus d'une centaine d'orgues à 2 ou 3 claviers (mains), munis de pédaliers à 27-30 pédales, avec des registres complets et un mécanisme pneumatique, tubulaire ou électrique.

Pour comprendre toute l'importance de ces faits, il faut avoir présente à l'esprit cette particularité, que, il y a dix ans encore, l'Italie ne possédait guère que deux ou trois orgues construits sur ce système. Même dans les écoles les plus réputées pour les essais, pour les exécutions publiques et pour les auditions dans les églises, on n'entendait rien, si ce n'est quelque *ouverture* d'opéra où la pédale n'était pas obligatoire. Mais pour nous en tenir aux résultats pratiques les plus récents, nous dirons toutefois que, depuis deux ans seulement, ont paru quatre ouvrages en matière de chant grégorien, deux *Méthodes pour orgue*, la traduction du *Traité de composition* de Piel, deux ouvrages d'histoire critique sur Palestrina et sur l'école vénitienne du XVe au XVIIIe siècle, enfin un nombre considérable d'autres brochures de circonstance. En fait de nouvelles compositions, nous avons vu publier, en particulier par des éditeurs allemands, d'éminents ouvrages pour orgue des *maestri* Bossi, Bottazzo et Ravanello; des compositions vocales de Perosi et de Galli-gnani et d'autres maîtres distingués, fidèles partisans de la réforme en question.

Il ne faut cependant pas croire que s'il existe la possibilité de s'atteler efficacement à l'œuvre de la restauration de la musique sacrée, celle-ci trouve beaucoup d'hommes intelligents passionnés à la cultiver. Il existe en Italie d'importantes paroisses et des chapelles riches qui, malgré leur passé resplendissant comme un phare lumineux dans l'histoire de l'art, ne songent nullement à restaurer l'art véritable et continuent indolemment à offrir aux plus vulgaires professionnels les moyens de faire valoir leurs prétentions banales et ridicules. A Bergame, Novare, Verceil, Vigevano, Urbino, Pise et Sienne, il existe des maîtrises d'une importance assez considérable. Mais, plus que toutes les autres, la célèbre maîtrise du sanctuaire de Notre-Dame de Lorette (Loreto) devrait marcher à la tête du mouvement. Au lieu de cela, non seulement elle ne fait rien pour la restauration de l'art sacré, mais de parti pris et par aversion pour ce mouvement qui a pris son essor, elle se confine dans les systèmes les plus vieillots et les plus mesquins.

Toutefois, il faut espérer qu'avec le temps, ceux qui ne veulent pas com-

prendre et apprécier seront irrésistiblement entraînés par cette évolution qui peu à peu a conquis les plus nobles esprits et les intelligences les plus hautes pendant cette fin du XIXe siècle.

Les défauts d'organisation ne s'arrêtent cependant pas là.

Si l'activité individuelle est toujours allée en augmentant comme importance depuis la publication du nouveau règlement, l'action collective, au contraire, est restée tout à fait stagnante. Les Sociétés régionales de *Saint-Grégoire* peuvent être considérées comme dissoutes. On n'organise plus de réunions, pas plus que de congrès ou de conférences. Ainsi donc l'apathie et l'indifférence vont gagner les faibles, les indécis et les timides. De cette façon les préjugés vulgaires ressuscitent et vont parfois jusqu'à s'imposer.

Notre langage paraîtra peut-être amer à certaines personnes, et cependant il n'est que l'expression sincère de la vérité. La persévérance dans le développement de la réforme ne saurait cependant en souffrir, mais doit puiser de nouvelles forces dans la culture lente et néanmoins progressive de l'art musical en tous genres, que, même en Italie, une noble phalange de jeunes et vaillants musiciens étudie infatigablement, et qui s'imposera une fois qu'auront disparu les acclamations cabotines soulevées par des ouvrages qui commencent d'ores et déjà à entrer dans l'oubli.

L'avenir dira si nous nous sommes trompé dans notre appréciation.

G. TEBALDINI.



ALLOCUTION

prononcée par M. l'abbé NOYER, le 12 juin 1896

A LA CÉRÉMONIE DE SAINT-GERVAIS

Mesdames, Messieurs,

Chargé plusieurs fois de prendre la parole en faveur de l'œuvre de Saint-Gervais, jamais je ne l'ai fait avec plus de plaisir qu'aujourd'hui, ayant à vous faire part non plus de projets que beaucoup nommaient des *utopies*, mais de *résultats positifs* qui me permettent, mesurant le chemin parcouru depuis quelques années, de voir réalisées nos plus hardies promesses. Aujourd'hui, je puis dire, toutes les branches de l'œuvre fleurissent ou même déjà portent des fruits.

Je vous exposais un jour (il y a de cela deux ans) que le but poursuivi par l'œuvre de la maîtrise de Saint-Gervais était la restauration du chant d'église par *trois moyens principaux :* l'*exécution*, la *publication*, l'*éducation*.

L'*exécution*, les chanteurs de Saint-Gervais en ont pris la charge, et vous savez tous avec quelle vaillance. Grâce à eux, grâce à la *Schola Cantorum*, des chefs-d'œuvre ignorés ou déclarés impossibles à chanter par les maîtrises ordinaires, sont devenus le répertoire quotidien, non seulement de nos chanteurs, mais d'une *quarantaine* de maîtrises et de séminaires, et cela en quelques mois.

Quant à la *publication des œuvres*, l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* a mis à la portée de tous, par une notation usuelle, les plus purs chefs-d'œuvre du passé.

Restait l'*éducation*, cette école modèle pour laquelle j'ai si souvent demandé des secours. *Eh bien, cette école, elle existe enfin!*

Nous la voulions tout d'abord moitié professionnelle, moitié artistique. Nous rêvions de donner à nos élèves un métier manuel, en même temps qu'une éducation musicale, mais nous souvenant du vieux proverbe populaire : « On ne peut courir *deux lièvres à la fois* ». nous nous sommes décidés pour une école purement musicale, fondée sous le titre d'*École de chant liturgique et de musique religieuse*, en vue de former des organistes, des maîtres de chapelle et des chantres, élevés dans de rigoureux principes liturgiques et artistiques.

Pour atteindre plus sûrement ce but suprême de notre œuvre de Saint-Gervais, pour propager nos idées en province, à l'étranger, et amener à nous tous les musiciens, M. Bordes, le distingué et si sympathique maître de chapelle, a sollicité l'appui, le concours bienveillant et assidu de maîtres tels que MM. Guilmant, Bourgault-Ducoudray, le prince de Polignac, Vincent d'Indy, de la Tombelle, etc., pour fonder la *Schola Cantorum*, établie à l'instar de ces puissantes associations allemandes et belges dites de Sainte-Cécile, mais société bien française, qui, tout en empruntant aux sociétés étrangères ce qu'elles peuvent avoir de pratique et d'excellent, garde les qualités plus primesautières de notre race, moins scolastiques, pour arriver à la restauration du chant d'église, d'après les principes suivants, qui sont comme le *Credo* de la *Schola* :

1° L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne ;

2° La remise en honneur de la musique palestrinienne ;

3° La création d'une musique religieuse moderne ;

4° L'amélioration du répertoire des organistes.

*
* *

Dès lors la *Schola Cantorum* était fondée. Proclamée à la première assemblée générale du premier dimanche de l'Avent 1894, nous allons rapidement énumérer les divers *moyens d'action* qu'elle avait, dès son début, inscrits à son programme et examiner le développement de chacun d'eux depuis la fondation de la Société.

Ces divers moyens d'action et de propagande sont :

1° Un bulletin périodique ;

2° Des concours d'exécution et de composition ;

3° Des assises annuelles de musique religieuse ;

4° La publication d'ouvrages techniques et pratiques ;

5° Une école de musique religieuse.

Eh bien ! *tous ces moyens d'action* ont été mis en œuvre.

1° Le Bulletin périodique la *Tribune de Saint-Gervais* en est à sa deuxième année d'existence. C'est une des revues musicales religieuses les plus documentées et les plus intéressantes. Je voudrais vous énumérer ici les noms des collaborateurs qui l'honorent de leurs communications, depuis les RR. PP. Bénédictins jusqu'à nos meilleurs critiques musicaux.

2° *Les concours de composition* mensuels ont enrichi déjà la musique religieuse de plusieurs motets d'une valeur réelle et conçus dans un esprit liturgique admirable.

3° *Des assises de musique religieuse* ont déjà eu lieu à deux reprises en province et ont eu des conséquences inappréciables. La suite du Congrès de Rodez a été un remarquable mandement du Cardinal Bourret sur la liturgie et le chant religieux et la création d'une société diocésaine de propagande. A Niort, où la *Schola Cantorum* a été appelée à des fêtes qu'avait bien voulu patronner Mgr l'Évêque de Poitiers, une société régionale vient d'être fondée pour propager nos principes ; des maîtrises brillantes ou modestes surgissent de toutes parts, animées de notre esprit, gagnées à notre méthode.

4° Quant *à la publication d'ouvrages techniques et pratiques*, après les admirables travaux

des RR. PP. Bénédictins sur le *plain-chant*, après l'édition des livres de chœur des moines de Solesmes, la *Schola* n'avait rien à faire pour le chant grégorien. Pour la musique palestrinienne, après l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, où plus de *100 motets* et *20 messes* sont déjà publiés, la *Schola* n'avait pas d'édition à entreprendre, il lui suffisait d'admettre et de propager. Mais une édition française de motets modernes vraiment religieux était à créer; la *Schola* entreprit donc immédiatement une collection nouvelle sous le nom de *Répertoire moderne*, déjà riche de plus de 25 œuvres vocales et d'orgue, et une collection pour le peuple, *le Chant populaire*, motets et cantiques, dont le premier fascicule est sous presse. Restait une *Anthologie de Maîtres de l'orgue* : M. Guilmant vient de combler cette lacune en entreprenant cette publication, conçue dans le même esprit que l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*. Bientôt le cycle sera complet.

Je me hâte d'arriver au *moyen principal : l'École de chant liturgique et de musique religieuse*. Il y a quelques semaines encore, elle était à fonder; *maintenant elle existe*, et c'est pour la *soutenir et la faire connaître* que nous sommes réunis ici.

Par une décision, qui n'est pas sans quelque témérité, le Comité de la *Schola* n'a pas craint, sans ressources certaines, d'assumer la lourde charge d'un loyer onéreux, de faire face aux dépenses immédiates et considérables de l'aménagement, de l'agencement des classes et des chambres d'études.

Le Comité, avec un grand dévouement, s'est partagé les labeurs que représentent pour chacun de ses membres les classes à faire et les ressources à trouver.

Plein de foi et de courage, le Comité ne redoute rien et va de l'avant, comme on l'a toujours fait à Saint-Gervais depuis que l'œuvre de la maîtrise est fondée. *Audaces Deus juvat.*

Je n'ai donc pas à vous parler en détail de l'organisation de l'École. Le programme qui est entre vos mains est à cet égard *très éloquent*, et vous pourrez admirer tout à l'heure les exemples de la musique préconisée par la *Schola*. Je ne veux que solliciter de votre générosité une offrande pour cette œuvre vraiment utile, religieuse, artistique et populaire, *qui grandit* en dépit de toutes les entraves de *l'incorrigible inertie*.

Veuillez donc accorder, Mesdames, Messieurs, votre bienveillant intérêt à ce courageux effort de *cinq années*, et maintenant qu'on touche au but, maintenant que les granges sont pleines, donnez, donnez beaucoup, pour que nous puissions broyer tout ce grain mûr, le pétrir et en faire le doux, le bienfaisant aliment des âmes chrétiennes.



LES CONCERTS GRATUITS DE LA « SCHOLA »

ALLOCUTION PRONONCÉE PAR M. F. DE LA TOMBELLE (*suite*)

De saint Grégoire à Palestrina, neuf siècles se sont écoulés, pendant lesquels le chant grégorien pur s'est peu transformé, mais progressivement le sentiment et le besoin de la polyphonie se sont développés. Après les essais timides de quelques « déchanteurs », c'est ainsi qu'on les nommait, qui s'évertuaient tant bien que mal à donner, en même temps que la mélodie grégorienne, un autre chant, établi d'après des règles diffuses, le contrepoint vocal parvint à prendre naissance.

Le déchant nous semble aujourd'hui barbare, et il l'est en réalité, mais il ne faut pas oublier que c'est grâce à ces tâtonnements que l'art amené à son apogée par Palestrina dut sa première manifestation. Ainsi, de nos jours, la chimie organique, cette science si précise et si féconde à laquelle nous devons Pasteur, qui l'a illustrée, doit son origine aux travaux empiriques de l'alchimie de Ruggieri et de Nostradamus.

Après avoir écouté tout à l'heure les exemples de mélodie grégorienne, vous allez entendre maintenant un motet de Victoria et un de Palestrina, dans lesquels toutes les ressources du contrepoint vocal sont mises en œuvre pour aboutir à la plus complète expansion de l'art musical religieux.

Victoria était d'origine espagnole; il naquit vers 1540 et se rendit très jeune en Italie. Il étudia avec ardeur les ouvrages de Palestrina, qui était son aîné, et souvent il l'imita avec bonheur. En 1573, il fut nommé maître de chapelle du Collège Germanique, à Rome, et plus tard de l'église Saint-Apollinaire. Après une dizaine d'années, il revint en Espagne, où il mourut en 1608, justement célèbre, car ce fut un des plus grands musiciens de l'école du XVI[e] siècle.

Jean Pierluigi, surnommé Palestrina, parce qu'il était originaire de la petite ville de ce nom, naquit vers 1524. Il arriva à Rome en 1540. Certains biographes assurent qu'il travailla d'abord avec un savant musicien d'origine française, du nom de Goudimel, qui avait fondé à Rome une école très suivie. Le fait n'est pas prouvé, il est du moins fort discuté. Ce qui est certain, c'est qu'en 1531 il entra à la chapelle Giulia comme maître des enfants de chœur. Il commença à écrire des messes et il en dédia une au pape Jules III, qui l'en récompensa en l'appelant dans sa chapelle pontificale. Cinq semaines après, Jules III mourait. Son successeur, Marcel II, donnait déjà à Palestrina les preuves de la plus grande bienveillance, quand il fut emporté par la maladie, n'ayant occupé le siège apostolique que vingt-trois jours. Paul IV, qui suivit Marcel II, aimait peu la musique et moins encore les musiciens. Son arrivée au trône pontifical débuta par une hécatombe parmi les chantres, dans des termes tels que ceux-ci : « Nous les cassons, chassons et éliminons du nombre de nos chapelains-chanteurs. » Palestrina fut donc obligé de quitter le Vatican. On lui offrit la place de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, qu'il occupa cinq ans, puis à Sainte-Marie-Majeure, où il resta dix ans. Plus tard, le pape Pie IV et son successeur Grégoire XIV rendirent un juste hommage au vieil artiste en le nommant compositeur de la chapelle pontificale aux appointements de neuf écus et dix bajoques par mois (environ cinquante-quatre francs). Ce n'était pas l'aisance, mais il put au moins terminer sa carrière dans une tranquillité relative, qu'il n'avait guère connue durant sa vie, et il mourut le 2 février 1594. On lui fit des funérailles magnifiques. Tous les musiciens de Rome tinrent à lui faire un imposant cortège. Il fut inhumé dans la basilique du Vatican.

L'inscription suivante fut gravée sur son tombeau :

Joannes Petrus Aloysius Praenestinus
Musicae Princeps

Le prince de la musique ! Il le fut en effet, car, outre le charme de son invention et l'habileté merveilleuse de sa réalisation, il fut, avant tout, l'unique créateur du seul genre de musique destinée à accompagner les cérémonies liturgiques qui soit parfaitement conforme à son objet.

Ce ne sont plus les cathédrales du Nord qu'il nous faut évoquer comme décor à cette musique. Avec Palestrina, c'est à Rome qu'il faut penser. Plusieurs parmi vous, je le sais, ont eu le bonheur de ressentir une fois cette terrifiante autant que douce impression que produit la vue de Saint-Pierre de Rome avec sa coupole gigantesque qui domine une ville et qui contient le monde !

Palestrina y a vécu, il y a ressenti les chauds effluves du soleil italien.

Sa musique est toute de lumière, et les façades colorées des monuments romains sont mieux le cadre qu'il lui faut que les voûtes sombres des sanctuaires de notre climat! Mais telle est son incomparable beauté qu'elle se fait à elle-même le décor nécessaire et fait luire un rayon de soleil méridional partout où elle résonne.

Les Chanteurs exécutèrent alors le célèbre *O vos omnes* de Vittoria, en toute perfection, et le beau *Gloria* de la « Brevis » de Palestrina, qui eut un éclatant succès.

Il y aura toujours des esprits chagrins trouvant qu'il est inutile de voyager puisqu'on n'a plus à découvrir d'Amérique. D'après eux, les artistes modernes n'auraient plus, devant les chefs-d'œuvre du passé, qu'à briser leur plume, leur ciseau ou leur palette. Ils oublient que les pionniers modestes sont parfois ceux qui découvrent le meilleur filon et que, par une lente et mystérieuse cristallisation, les cerveaux de génie qui firent une époque arrivent nécessaires quand il le faut. Il est toujours possible de s'inspirer des doctrines d'un art antérieur et de produire des œuvres modernes qui ne sont ni du plagiat ni du pastiche. Il suffit pour cela d'en étudier le mode de formation et non le procédé antérieur.

Vous allez entendre un motet dû à la plume habile de M. l'abbé Boyer, professeur de musique à Bergerac, l'un des lauréats estimés de nos concours de la *Schola*. D'après cette audition, vous pourrez vous convaincre que l'art musical religieux n'a pas dit son dernier mot et qu'il est possible aux compositeurs contemporains de faire une œuvre utile en enrichissant le répertoire moderne des maîtrises tout en se conformant aux règles de la plus stricte liturgie.

L'exécution du *Beata es* de M. l'abbé Boyer fut très goûtée. Tous nos lecteurs connaissent ce motet par notre encartage, beaucoup ne présument pas le charme qu'il dégage à l'exécution. A Saint-Gervais, où il a été chanté plus de vingt-cinq fois peut-être, le succès est loin d'en être épuisé.

Après la musique de sanctuaire qui est le plain-chant, la musique de la maîtrise représentée par les motets en contrepoint vocal, il reste, pour compléter la symbolique trinité musicale, la musique des fidèles, individuelle et en même temps collective, la plus touchante de toutes, car elle est spontanée comme la prière, je veux parler des cantiques. Rien n'est rare comme un cantique digne de ce nom. Les premiers cantiques furent un bégaiement des fidèles se rappelant par lambeaux des fragments de la musique qu'ils entendaient à la maîtrise et les appropriant à leur usage. Ainsi ces anciens noëls, mélange de fabliau et de plain-chant, qui nous charment aujourd'hui par cette association de la tonalité ecclésiastique et du rythme populaire. Depuis, les sonneries de trompettes, avec leur contour mélodique obligé par la nature de l'instrument, ont donné aux cantiques des derniers siècles une allure de marche tout à fait déplacée, et les sonneries de cor de chasse en ont fait des airs de danse. Ce ne sont plus les fidèles qui prient en chantant, c'est la foule qui chante au lieu de prier. Pourquoi ne pas essayer de se mettre à la place de ces compositeurs populaires des siècles passés et suivre leur méthode en prenant quelques groupes de notes d'un plain-chant ou d'un motet et en les transformant en un cantique rythmé facile à retenir et à chanter en masse? C'est une tentative de ce genre que vous allez apprécier. Elle est due à l'initiative de M. Bordes, et je suis certain que vos suffrages la ratifieront. Espérons que son exemple sera suivi et que bien des compositeurs modernes ne dédaigneront pas de tenter, eux aussi, d'écrire des cantiques s'inspirant des époques grégoriennes. C'est un genre qui s'adresse à tous les talents, les plus acquis comme les plus modestes. Mais il faudra s'attendre à des surprises, car il y aura des chances pour que la naïveté prime le savoir, et les premiers partis ne seront peut-être pas les premiers arrivés.

L'audition des différents genres de musique préconisés par la *Schola* se termina donc par celle d'un cantique tout à fait populaire de M. Ch. Bordes. Le grand mérite de cette composition est surtout d'être très rythmé, religieux et pouvant être appris par les enfants les plus rebelles à la musique. Inspiré de loin, à la façon des improvisations d'orgue, du thème admirable du *Gaudent in cœlis* de Vittoria, ce cantique eut beaucoup de succès.

(A suivre.) F. de la Tombelle.

NOS CONCOURS

Le concours d'avril : *Versets pour l'hymne « Ave maris stella »*, pour orgue, a donné les résultats suivants :

Prix : M. Tebaldini, maître de chapelle du Santo de Padoue.

Mention : à l'envoi de D. J. Parisot.

* * *

Le concours de mai : Motet *Ave Maria* à voix égales ou inégales, a été particulièrement brillant.

1er prix à l'unanimité : M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy.

2e prix : M. l'abbé Boyer, maître de chapelle au petit séminaire de Bergerac.

Mention : M. Ryeland, maître de chapelle à Bruges (Belgique).

M. Guy Ropartz, en nous envoyant son *Ave Maria* pour notre *Répertoire moderne*, a tenu à *concourir* pour « donner l'exemple à nos cadets ». Très flattés de sa généreuse intention, nous espérons que son exemple sera suivi et que nos jeunes compositeurs les plus en vue voudront bien comme lui travailler pour notre *Schola* et édifier ainsi une véritable école de musique religieuse française. Le motet de M. G. Ropartz sera publié dans le *Répertoire moderne*.

* * *

Il est mis au concours pour le mois de juillet :

Trois cantiques populaires sur différents sujets laissés au choix du concurrent, qui ne devra présenter que des poésies *bien rythmées*, c'est-à-dire dont les syllabes accentuées se reproduiront symétriquement dans chaque strophe. Les poésies pourront être empruntées à d'anciens recueils; quant aux mélodies, elles devront *se suffire à elles-mêmes*, c'est-à-dire être franchement populaires, pouvant se chanter sans accompagnement et empreintes d'un sentiment grave et religieux.

Il ne sera donné *un prix* qu'aux *trois cantiques*. Des *mentions* seront accordées aux pièces isolées qui pourraient nous être adressées. Les pièces couronnées seront publiées, avec l'assentiment de l'auteur, dans notre *Chant populaire*.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

A l'église de la Sorbonne. — Le dimanche 5 juillet, M. le chanoine Bouquet, administrateur de la chapelle de la Sorbonne, avait organisé une messe avec chants, confiés à un groupe de chanteurs de Saint-Gervais et aux enfants des maîtrises de Saint-Gervais et des Blancs-Manteaux. Voici ce que plusieurs journaux, et notamment les *Débats*, ont dit de cette exécution, qui comprenait l'audition de plusieurs morceaux grégoriens et palestriniens.

« Le succès de cette exécution à *chœur réduit* (18 chanteurs), avec les seuls éléments que sont à même de se procurer toutes les maîtrises, est venu une fois de plus attester la supériorité et l'excellence des principes préconisés par la *Schola Cantorum*. M. Bordes a montré à la nombreuse assistance qui se pressait dans l'église quel puissant effet peut produire la musique religieuse quand elle revient aux saines traditions du passé. L'orgue était tenu par M. P. Jumel, qui a exécuté des versets de Titelouze et la *Passacaille* de J. Raison, deux vieux organistes français, dont l'un fut chanoine de Rouen, et l'autre organiste du chapitre de Sainte-Geneviève. Il serait à souhaiter que par quelque généreuse initiative, une maîtrise de ce genre pût s'établir à l'église de la Sorbonne, dont l'acoustique est des plus favorables. On n'a pas oublié que cette chapelle servit autrefois de cadre aux exécutions si suivies de l'école de musique de Choron, qui a été une des premières en France à travailler à la renaissance du vrai chant religieux que poursuit avec tant de zèle et de succès la *Schola Cantorum* de Paris. »

DÉPARTEMENTS

Chavagnes-en-Paillers. — Le jour de la Pentecôte on a exécuté, au petit séminaire, la *Missa Brevis* de Palestrina, le *Factus est repente* et le *Regina cœli* d'Aichinger. L'exécution *a cappella* a produit le meilleur effet.

Reims. — Le Congrès de Reims s'est ouvert par un salut à la Cathédrale où l'on a entendu exécuter à la maîtrise, entre autres pièces, le *Jesu dulcis* de Vittoria, l'*Ave verum* de Mozart et un *Tantum* sur un choral de Bach. On a vivement regretté que les manifestations musicales du Congrès se soient bornées à ce court salut. On avait laissé présager des auditions plus importantes qui auraient donné un grand éclat au Congrès, notamment l'exécution par les *Enfants de Saint-Remi* de la messe de Jacobus Kerle. La préparation des concours d'été a empêché probablement la vaillante et si excellente Société rémoise de se faire entendre. Nous nous permettons de lui assurer que l'étude de la messe de Kerle ou de celle d'Anerio lui aurait donné plus de satisfaction et plus de gloire encore que celle d'un « morceau imposé » quelconque. Un jour viendra peut-être où la sollicitude des vrais artistes se tournera vers l'*orphéon*, cette force vive de la nation musicale française, de laquelle on sera en droit de tout exiger quand elle ne sera plus aux mains de syndicats de méchante musique qui la dénaturent et la détournent de sa véritable mission.

Poitiers. — Les offices de la fête patronale de Saint-Pierre avaient attiré à la Cathédrale une nombreuse assistance. L'exécution des différents morceaux par la maîtrise et le grand séminaire a été de tous points satisfaisante. On a noté le *Gloria*, à trois voix égales, de Loti, par le grand séminaire; l'*Ave Maria*, à quatre voix mixtes, de Vittoria, chanté *a cappella*, et le *Tantum ergo* dialogué du même. Ces deux pièces, d'une riche facture, ont été supérieurement interprétées.

Le grand orgue, confié depuis quelques mois à un jeune artiste de bonne école, semble maintenant tout rajeuni, et les amateurs de musique sérieuse ont pu goûter dimanche, en dépit d'une trop ample sonorité, le *Grand chœur dialogué* de Gigout, une des belles fugues de J.-S. Bach, la *Fanfare* et la *Finale* de Lemmens. Combien il est désirable qu'on puisse remettre en parfait état le vieil instrument, un des meilleurs de Cliquot!

Rimont. — L'*Ecole cléricale* de Rimont fut, on le sait, une des premières à exécuter le chant grégorien et la musique palestrinienne. L'honneur de cette initiative revient à notre savant collaborateur M. l'abbé Perruchot, un des plus compétents et des plus dévoués défenseurs de la vraie musique religieuse. Grâce au zèle persévérant de son successeur, M. l'abbé Daval, les élèves de cette école sont parvenus à exécuter le plain-chant et la musique d'église avec une perfection étonnante.

M. l'abbé Lambert, missionnaire apostolique, appelé souvent par son ministère dans un grand nombre de maisons d'éducation chrétienne, nous adresse à ce sujet une très intéressante relation, dont nous sommes heureux de mettre quelques extraits sous les yeux de nos lecteurs. « M. l'abbé Daval n'a pas craint plus que son prédécesseur, M. l'abbé Perruchot, d'aborder la belle et grande musique religieuse : mélodies grégoriennes, chœurs palestriniens, chants sacrés empruntés au répertoire des grands maîtres. Ce qu'il a fallu de labeurs, d'exercices, pour arriver à former ces voix, à les assouplir, à les adapter à ces genres divers d'exécution, nul ne peut mieux le dire que celui qui en a eu le mérite. Mais, qu'il doit s'estimer aujourd'hui dédommagé de sa peine, en constatant les résultats merveilleux de ses efforts !

« C'est la réflexion qui se présente incessamment à mon esprit, depuis trois jours que je me trouve sous le toit hospitalier de Rimont, et que mes oreilles sont charmées par l'exécution journalière des chants aussi variés que bien interprétés des élèves.

« Pour donner une idée des morceaux exécutés ici, j'en citerai quelques-uns dont j'ai été l'heureux auditeur : *Pater in manus tuas*, double chœur de Gounod ; *Chant à Marie*, adaptation d'une mélodie de l'oratorio de *Ruth* de César Franck, et un remarquable chœur à quatre voix, *Amour à Jésus dans la sainte Communion*, de M. l'abbé Daval.

« Une chose frappe lorsqu'on vient pour la première fois à Rimont : c'est que tous les chants sont exécutés non par quelques voix choisies, mais par tous les élèves, groupés de façon à faire leur partie sans qu'ils aient à quitter leur place. Personne pour marquer la mesure, sauf pour les morceaux qui ne comportent pas d'accompagnement d'orgue. Aussi le chant est-il empreint d'un cachet de recueillement et de piété qui le rend encore plus remarquable.

« Hier dimanche, à la solennité du Sacré-Cœur, les élèves ont chanté sans accompagnement le *Kyrie*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus* de la messe brève de Palestrina. J'ai entendu, à Rome, les « Chantres de la Chapelle Sixtine », à Paris, les « Chanteurs de Saint-Gervais », interpréter la même œuvre. A part l'insuffisance de virilité dans les voix, les petits élèves de Rimont ne le cèdent en rien à ces maîtres au point de vue de la précision, de l'ensemble et de l'expression dans le chant. Quel dommage, me disais-je, que Rimont soit si loin de Paris, et placé sur des hauteurs presque inaccessibles ! On accourrait pour entendre et goûter ces louanges divines, échos lointains

des harmonies célestes ; en même temps que Dieu trouverait sa glorification dans ces chants de la terre, les hommes en tireraient une édification réelle, une attraction irrésistible vers les choses d'en haut... Et ces paroles, dites il y a quelques années par Dom Mocquereau, me revenaient à l'esprit : « Si vous voulez avoir une idée exacte du chant grégorien, point n'est besoin de venir « jusqu'à Solesmes ; allez à Rimont... »

G. DE BOISJOSLIN.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

La pièce que nous donnons en encartage est une *Fugue* pour orgue de notre président, M. Alexandre Guilmant, un des maîtres de notre école contemporaine. La *Schola* lui est très reconnaissante de l'avoir autorisée à reproduire cette pièce remarquable qui intéressera au plus haut point nos sociétaires. Cette fugue [1] a pour sujet un thème qui ne manque pas de hardiesse et dont M. Guilmant tire un parti merveilleux.



Ch. B.



Nous remettons au numéro de septembre le compte rendu du Congrès de Reims, qui s'est tenu dans cette ville, comme nous l'avions annoncé, les 23, 24 et 25 juillet. Disons seulement tout de suite que ce Congrès, où la plus grande indépendance était laissée à toutes les opinions, a été en somme favorable aux idées de la *Schola*. D'ailleurs, les vœux adoptés sont ceux du Congrès de Rodez, avec quelques additions qui en confirment l'esprit.

J. DE MURIS.



1. Extraite de la 18e livraison (op. 75) des Pièces pour orgue de Alex. Guilmant, comprenant : Pièce caractéristique dans le mode phrygien; Morceau symphonique; Fugue en *fa mineur*; Offertoire en *si bémol*. — A Paris : Chez Durand et Fils, et chez l'auteur, 62, rue de Clichy. Prix : 10 fr.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 9 | Septembre 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)	BUREAUX	ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)
Étranger (Union postale) . . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

La Musique figurée, de ses origines à la décadence de l'École romaine (suite et fin) . . . . Ch. Bordes.
Allocution prononcée au premier concert gratuit de la Schola Cantorum (suite). . . . . F. de la Tombelle.
Les Sociétés régionales. Poitou, Normandie, Lorraine, Pyrénées et Landes . . . . Jean de Muris.
Le Congrès de Reims . . . . Dom R. Andoyer.
Les Fêtes de Bilbao. . . . . Paul Cressant.
Nos Concours . . . . L'abbé L. Perruchot.
Mois musical. . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : Tantum ergo *à quatre voix* . . . . G. P. da Palestrina.

LA MUSIQUE FIGURÉE

DE SES ORIGINES A LA DÉCADENCE DE L'ÉCOLE ROMAINE

Conférence faite au grand amphithéâtre de l'Institut catholique de Paris, le 21 mars 1896

(SUITE ET FIN)



AVEC Palestrina et après lui, toute une pléiade de maîtres fleurit en Italie : Anerio, Allegri, Nanini à Rome, Andrea Gabrieli à Venise. Dans leurs œuvres luit encore la sainte flamme palestrinienne. En France et en Flandre, à la suite de Clemens non Papa, de Goudimel, de Jacobus Kerle, le génie de Roland de Lassus, si puissant, si *ondoyant et divers*, surgissait et annonçait les temps nouveaux. Cependant, en Espagne, une école admirable, née de Moralès, s'affirmait avec Guerrero et Vittoria : *Tomas Luis da Vittoria*, le plus glorieux maître du

contrepoint vocal après Palestrina, le plus humain et le plus catholique à la fois. Toute l'âme mystique de l'Espagne du xvi[e] siècle semble brûler dans le prêtre d'Avila. C'est le chantre incomparable de la béatitude et de la mort. Dans son motet *Duo Seraphim clamabant*, c'est un contemplatif comme Palestrina, — mais dans ses messes des morts, dans ses *Selectissimæ Modulationes* de la grande semaine, un accent nouveau, l'accent de l'ardente pitié, étreint le cœur du chrétien.

*
* *

Comme exemples de cette période, nous avons choisi un motet de Roland de Lassus et un motet de Vittoria.

Le motet de Lassus est composé sur un texte en l'honneur de saint Nicolas[1] :

Nos qui sumus in hoc mundo,
Vitiorum in profundo, etc.,

un des plus beaux du maître, varié, aux lignes mélodiques hardies, d'une proportion achevée, avec sa prose grégorienne harmonisée en forme de faux-bourdon qui lui sert de période centrale, et dont il tire un parti expressif et merveilleux sur les mots *Ad salutis portum trahe*, pour conclure ensuite sur une douce vision du ciel : *Ubi pax et gloria*, répétée deux fois dans des sonorités vocales absolument paradisiaques.

Voici maintenant le célèbre *O vos omnes* de Vittoria, le motet le plus émouvant peut-être du vieux maître espagnol, trop populaire maintenant pour qu'il soit nécessaire de le commenter.

*
* *

Nous voici parvenus à la décadence de la musique d'église. En Italie, les œuvres de transition de Luca Marenzio, de Pitoni, de Lotti, sont déjà moins pieuses de sentiment, moins pures de style. Un art nouveau, plus profane, va naître avec Giovanni Gabrieli, Monteverde, et l'immortel Carissimi ; art qui sera trop vite étouffé par l'école de la virtuosité vocale. En Allemagne, le grand Schütz est né, le père de la musique allemande, qui préparera la voie de Bach et de Beethoven et dont les œuvres d'église sont rares. Comme exemple de la musique catholique allemande, vous entendrez, après l'*Adoramus te Christe* de Corsi, un des derniers maîtres italiens, œuvre très chromatique, très apprêtée, mais encore religieuse, un *Regina cœli* de Gregor Aichinger, où la triomphante formule supplée à l'accent religieux. Dès lors la musique d'église cesse d'être un genre, et le texte seul, pour ainsi dire, la différencie de la musique profane. L'art dramatique, au sens large du mot, envahit la liturgie. Tel air de cour, telle cantilène fioriturée sera chantée indifféremment au théâtre et à l'église. Les styles *a cappella* et *a camera* se mêleront, au point de devenir une même langue, plus *courtoise* que sacrée.

Depuis quelques années, en Allemagne, en Belgique, en Italie, en Espagne, en France, un mouvement général s'est dessiné pour la restauration de la

1. N° 54 de l'Anthologie.

musique d'église. Le triple but est d'exécuter le plain-chant selon la tradition grégorienne, de remettre en honneur la musique palestrinienne, et de créer une musique d'église moderne, qui, tout en s'inspirant des principes palestriniens et grégoriens, en usant avec discernement des conquêtes harmoniques, constituerait un art original et surtout liturgique, digne, en un mot, d'accompagner l'acte divin de l'office. Mais si cette forme moderne doit naître, elle sortira, nous n'en doutons pas, de la mélodie grégorienne et du contrepoint vocal, les deux types achevés de la musique sacrée.

CHARLES BORDES.



LES CONCERTS GRATUITS DE LA « SCHOLA »

ALLOCUTION PRONONCÉE PAR M. F. DE LA TOMBELLE (*suite*)

Post preces, bellum : après les prières, la bataille.

Nous avons parcouru douze siècles, depuis saint Grégoire jusqu'à nos jours, dans l'ombre du sanctuaire; nous vous demandons maintenant de sortir de l'église et de revenir en arrière, avant Palestrina, en 1515.

C'est le 14 septembre, dans la soirée, une lutte héroïque vient de changer la face de la vieille Europe. Un jeune homme de vingt-deux ans s'incline devant un vieux chevalier qui lui donne l'accolade, et des bandes victorieuses, étendards déployés, trompettes retentissantes, poursuivent les derniers débris d'une armée rompue et défaite. Le jeune homme est François I[er]; le champ de bataille est Marignan, dont le vieux maréchal de Trivulce, qui avait pris part à dix-sept batailles, disait que celle-là avait été une lutte de géants auprès de laquelle les autres n'étaient que des jeux d'enfants.

Après un tel événement, ce fut parmi les artistes à qui briguerait l'honneur de célébrer la victoire et le vainqueur. Un musicien nommé Clément Jannequin, tout jeune, puisqu'on a tout lieu de croire qu'il naquit dans les dernières années du quinzième siècle, essaya de représenter par une scène chorale et d'illustrer la défaite des Suisses à Marignan, ou plus justement à Melegnano, petit bourg situé à trois lieues de Milan. Du premier coup, Jannequin accomplit un tel chef-d'œuvre, qu'il a été impossible depuis, et qu'il le serait même de nos jours, de représenter une bataille sans avoir recours aux mêmes moyens que lui. Dans la suite, il écrivit d'autres chœurs avec les mêmes recherches de l'élément pittoresque, dont il fut certainement l'inventeur. Parmi ces autres compositions, nous citerons le *Chant des Oiseaux* et, j'en demande pardon à ces dames, le *Caquet des Femmes*, dont le titre est suffisamment expressif et prouve que, sous ce rapport, il n'y a rien de changé depuis le XVI[e] siècle, exception faite, bien entendu, pour les dames qui m'écoutent : je suis certain que parmi elles Clément Jannequin, malgré tout son talent, n'aurait pu trouver un seul modèle à imiter.

Ici se place l'exécution de la *Bataille de Marignan* par les Chanteurs de Saint-Gervais.

L'analyse de ce morceau célèbre ne doit pas avoir sa place dans ce journal ; nous en vanterons néanmoins la beauté, l'incroyable fantaisie, et nous nous permettrons d'en recommander l'exécution aux pensionnats pour les fêtes et les distributions de prix. On aura quelques difficultés à le bien chanter, mais combien de joie il réserve et aux exécutants et aux auditeurs [1] !

1. *La Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin (1515). Édition annotée par Weckerlin. — Durand et Fils, éditeurs, 4, place de la Madeleine, Paris. Prix : 1 fr.

Avec une cantate de Bach, nous quittons le domaine proprement dit de la musique d'église, en tant que musique appropriée aux cérémonies du culte. Bach était protestant, et ses cantates destinées aux offices de sa confession. C'est donc très justement que vous lisez sur les programmes les mots « Musique religieuse de concert », car c'est un concert que vous allez entendre.

Relativement aux siècles si éloignés que nous avons parcourus, Bach devient presque notre contemporain. Il est donc inutile d'insister sur sa biographie. Vous savez tous, en effet, qu'il vivait au siècle dernier et qu'il mourut à l'âge de soixante-six ans, le 30 juillet 1750, laissant une œuvre immense comme valeur et comme nombre, telle qu'il faudrait une bonne part de vie humaine pour arriver seulement à la copier, et qu'il la faut tout entière pour la comprendre, l'analyser et l'admirer comme elle le mérite.

Les Chanteurs exécutèrent ici la cantate de Bach : *Dieu que j'aime,* pour soli, chœur et orchestre.

Ici ma tâche est terminée. En acceptant de donner des commentaires aux morceaux inscrits sur le programme, je ne me suis pas dissimulé la difficulté qu'il y avait à se restreindre en présence d'un sujet aussi vaste et aussi fécond. Il serait plus aisé d'en tirer un cours d'esthétique durant plusieurs soirées que de faire tenir, ainsi que nous l'avons essayé, des siècles tout entiers dans vingt lignes ! Je m'excuse donc auprès de vous si, la forme dépassant ma pensée, il m'est arrivé de m'étendre un peu trop longuement sur certains passages, et je vous remercie de tout mon cœur de l'encouragement que vous m'avez donné par la constance et la sympathie de votre attention.

F. DE LA TOMBELLE.

Ce long programme de musique dite ennuyeuse, loin de lasser les mille auditeurs accourus au premier appel de la *Schola,* les a conquis tout d'abord et enthousiasmés. On ne peut imaginer un public plus attentif, plus sensible aux beautés supérieures, plus franc et plus vibrant. Cette épreuve si concluante a décidé le Comité à entreprendre de nouvelles auditions populaires pour l'hiver prochain.

JEAN DE MURIS.



LES SOCIÉTÉS RÉGIONALES

La *Schola* a décidé, pour agrandir son cercle d'action et étendre au loin avec plus de sûreté son influence, de créer, dans les diverses régions de la France, des *Sociétés régionales,* qui, tout en conservant une certaine autonomie, n'en seraient pas moins rattachées à la Société mère, la *Schola* de Paris. Ces nouvelles Sociétés, affiliées à la nôtre, devront donc, avant toutes choses, accepter les principes mêmes de notre Association et notre but commun d'action. Le comité de Paris et la *Tribune de Saint-Gervais* devront être conservés par toute Société régionale comme comité central et comme seul organe de la Société, toujours ouvert à ses communications. De plus, la Société régionale, représentée par un ou plusieurs secrétaires généraux, devra chercher à créer des comités locaux pour arriver à la fondation de maîtrises, et pour organiser des fêtes artistiques comme celles qui ont été données à Niort et à Ligugé, en vue de répandre le plus possible les idées et les œuvres de la *Schola.*

Plusieurs Sociétés de ce genre ont déjà été formées ; l'une existe et fonctionne régulièrement : la *Société du Poitou et des Charentes* ; il en sera parlé tout à l'heure. D'autres sont à la veille d'être créées, notamment en Lorraine, en Normandie, et dans le Sud-Ouest sous le nom de Société des Pyrénées et des Landes.

Quelques initiatives se dessinent en Bourgogne, dans l'Orléanais, en Provence, dans le Languedoc. D'ici peu de temps peut-être, chaque ancienne province française aura sa Société autonome. C'est la fédération intelligente et féconde. Nous inaugurons donc dans la *Tribune,* sous le titre de « *Les Sociétés régionales* », une nouvelle rubrique où seront insérées toutes les communications que voudront bien nous envoyer les secrétaires de ces Sociétés.

Nous commençons par la Société du Poitou, fondée définitivement à la suite d'une réunion qui s'est tenue à Ligugé, chez les Pères Bénédictins, le 18 août. Le compte rendu de cette journée nous sera fourni par la *Semaine religieuse* de Poitiers, dont nous allons reproduire l'article presque en entier.

Société du Poitou

..... A neuf heures, l'église était remplie comme aux jours de fête, et cette nombreuse assistance faisait bien présager pour le reste de la journée. Dom Pothier, le restaurateur des mélodies grégoriennes, prieur de Saint-Wandrille, venu à Ligugé pour la circonstance, avait accepté de célébrer la grand-messe. Après le chant de Tierce, il s'avança donc à l'autel, tandis que la schola du monastère entonnait le bel introït *Gaudeamus,* car c'était la messe de l'Assomption qui se répétait ce jour-là. Tous les autres morceaux de cet office, ainsi que ceux de l'ordinaire des fêtes *de Beata,* se succédèrent chacun à sa place, chantés en entier à deux chœurs alternants, selon l'usage strictement liturgique dont les moines se font une loi. Quant à l'orgue, il ne fit entendre, outre un accompagnement discret, que des morceaux choisis parmi les œuvres de maîtres anciens, tels que Frescobaldi, Clérambault, André Raison, Titelouze, Bach, écrites le plus souvent pour faire suite aux pièces chantées. De la sorte il se tenait dans son rôle d'accessoire, celui qui est le sien là où le chant, le chant grégorien en particulier, a recouvré l'honneur et la prépondérance qui lui reviennent. Ce n'est pas que nous voulions bannir toutes les œuvres modernes d'orgue ou de chant ; mais nous pensons que l'organiste et le maître de chapelle soucieux de leur art devraient exclure toutes les compositions qui, soit par leur mauvais goût inné, soit par leur adaptation à d'autres milieux et à d'autres objets, s'accordent mal avec les convenances du culte et détonnent dans un édifice religieux, au cours d'une cérémonie liturgique.

Pour revenir à la messe, l'exécution soignée, mais sans affectation, par une schola bien exercée, bien groupée, a réussi à donner aux chants le caractère de noble simplicité qui les distingue. La mélodie se développait ainsi selon sa primitive nature, sans chercher ailleurs qu'en elle-même les moyens de se faire valoir. D'aucuns ont pu trouver que l'effet produit était insuffisant ; nous croyons cependant, nous sommes certain même, d'après les impressions que nous avons pu recueillir, que la grande majorité des auditeurs, sachant bien qu'on ne doit pas demander au plain-chant les puissants effets de la polyphonie, se sont laissé pénétrer par la charme discret de ces cantilènes au dessin pur et gracieux.

A l'issue de la messe eut lieu la première réunion, où l'on devait discuter les statuts de la Société en formation. Elle se tint dans une salle du monastère ; et, malgré son caractère privé, on y admit tous les assistants attirés par la sympathie, afin de leur mieux faire connaître et apprécier l'œuvre de la *Schola.* Le R^me^ Père Abbé de Ligugé était président d'honneur. La direction des débats revenait à M. le chanoine Péret, secrétaire général de l'Évêché, le promoteur zélé à Poitiers des doctrines de la réforme, agissant en cela avec l'agrément exprès de S. G. Mgr Pelgé, si dévoué à la cause du chant religieux. Parmi les personnes présentes, que nous ne pouvons nommer toutes, citons d'abord le R. P. Dom Pothier ; M. Ch. Bordes, le fondateur de la *Schola* et l'âme de tout le beau mouvement qui en émane ; le R. P. Lhoumeau, connu par ses travaux grégoriens ; puis de nombreux ecclésiastiques et laïques, parmi lesquels des organistes et des maîtres de chapelle, venus de toute la contrée, quelques-uns même de régions assez éloignées : M. le curé de Notre-Dame, M. le doyen de Neuville, M. l'abbé Gaborit, directeur de la maîtrise de la Cathédrale ; M. l'abbé Goupy, de Niort, ancien directeur de la maîtrise de Saint-André ; M. l'abbé Rudelin, maître de chapelle de la Cathédrale de La Rochelle ; M. l'abbé Colette, aumônier du lycée de Rouen, un des promoteurs les plus dévoués de notre Société régionale de Normandie ; le P. des Cars, organiste au collège Saint-Joseph ; des religieux Dominicains, un Père de l'Assomption, etc. ; M. Boucher, l'organisateur du Congrès de Niort ; M. Poujaud, de Paris ; M. Aymer de la Chevallerie, M. le docteur Billaudeau. La réunion du soir devait ajouter à ces noms ceux de M. l'abbé Choisnard, de M. le comte de Clisson, de M. le conseiller Lamirande, de M. Chartier, professeur de musique, et bien d'autres encore qui nous pardonneront de ne pas les nommer, tout en les remerciant vivement de leur empressement à témoigner de leur sympathie. M. Ch. Bordes fit d'abord la lecture des statuts en projet. La discussion s'engagea sur les

articles, dont quelques-uns furent modifiés et simplifiés; puis ainsi réformés, ils furent acceptés, et dès lors l'Association régionale poitevine, affiliée à la *Schola Cantorum* de Paris, était fondée. (Nous ne donnons pas ici le texte des statuts arrêtés : une brochure spéciale, publiée prochainement, les fera connaître dans leur teneur officielle. Mentionnons seulement la nomination de M. le chanoine Péret, comme secrétaire général ; et comme secrétaires départementaux, M. l'abbé Rudelin, pour le diocèse de La Rochelle ; M. de Fleury, archiviste de la Charente, pour le diocèse d'Angoulême ; M. Robert du Botneau, archiprêtre des Sables-d'Olonne, pour la Vendée. La cotisation annuelle pour chaque membre est fixée à dix francs : cette souscription donne droit au service gratuit de la *Tribune de Saint-Gervais,* organe de la *Schola Cantorum* : car il va de soi que tout membre d'une Association régionale est considéré comme membre titulaire de la *Schola* de Paris, sans avoir à verser une nouvelle cotisation.)

A deux heures, tous les congressistes, si l'on nous passe l'expression, se réunissaient de nouveau, non plus dans l'enceinte du monastère, mais dans la grande salle du Patronage Saint-Martin. C'est que cette fois-ci il s'agissait d'une réunion ouverte, publique, à laquelle les dames étaient admises : et c'était justice, car à Niort comme à Paris, à Poitiers et à Ligugé même, bon nombre d'entre elles ont assez témoigné de l'intérêt qu'elles prennent à la cause de la *Schola,* et de leur disposition à seconder de toute leur influence le mouvement réformateur.

La salle fut vite comble : plus de cent personnes y trouvèrent place : c'était donc, on le voit, comme un petit congrès. Le R^me^ P. Abbé ayant donné la parole à dom Pothier, le premier des conférenciers inscrits au programme, le maître donna d'intéressantes explications sur les morceaux composant le salut qui devait suivre les vêpres. Ce choix avait été fait de manière à donner l'idée des différents styles grégoriens selon les époques et les régions. Nul mieux que dom Pothier n'était préparé pour traiter ce sujet, au milieu duquel se jouait à l'aise sa vaste et pénétrante érudition.

Nous regrettons que l'espace limité qui nous est accordé ne nous permette pas de reproduire cette instructive causerie : notons seulement la peinture que l'orateur a faite du chant gallican primitif, de l'époque mérovingienne, où se remarque une grandeur un peu rude, bien distincte de l'art classique qui s'exprime dans le grégorien proprement dit. Dom Andoyer, maître de chœur à Ligugé, vient ensuite, en une simple et familière improvisation, faire part à l'auditoire des impressions qu'il a rapportées du congrès de Reims, auquel il a eu l'honneur de représenter la cause grégorienne. Il explique comment il a été amené à intervenir trois fois pour soutenir cette cause : en dépit de certaines tentatives, la grande majorité du congrès était franchement acquise à nos idées et l'a bien laissé voir. Malgré son peu d'éclat, la réunion de Reims aura servi l'œuvre de la réforme, ne fût-ce que pour avoir confirmé les vœux du congrès de Rodez.

Le R. P. Lhoumeau, en son langage élégant et incisif, démontra la nécessité, pour tous ceux qui acceptent nos doctrines, de se montrer sévères en fait de musique d'église. La *Schola* ne se contente pas de sympathies plus ou moins vagues ; il lui faut des partisans décidés à un sérieuse réforme. Cette réforme il faut l'appliquer rigoureusement ; il faut la faire pénétrer jusque dans les catéchismes, les patronages, les écoles et les maisons d'enseignement ; car c'est là souvent que le mal est le plus grave, que le mauvais goût est le plus triomphant.

Sous prétexte de se mettre à la portée du peuple, des enfants, de faire chanter des choses faciles, on fausse le goût naturel des âmes encore neuves, en les habituant à une pitoyable musique de romance ou de café-concert. Ces paroles énergiques, qu'il était nécessaire de faire entendre, sont couvertes d'applaudissements. Puissent-elles surtout être mises en pratique !

M. Ch. Bordes se lève à son tour, pour faire connaître l'œuvre de la *Schola Cantorum* aux nombreux auditeurs qui n'ont encore à ce sujet que des notions plus ou moins vagues. Il expose le chemin parcouru, les travaux accomplis, les réformes réalisées ; il retrace le grand mouvement qui se propage et qui rayonne avec une étonnante rapidité. Il annonce l'ouverture prochaine, à Paris, de l'*Ecole de chant liturgique et de musique religieuse,* œuvre capitale, seule capable d'assurer la persévérance des résultats obtenus.

M. Bordes donne ensuite lecture des statuts approuvés le matin pour la Société régionale, et il termine au milieu d'une véritable ovation, tant son ardeur et sa conviction sont franches et communicatives.

Restaient, pour finir la journée, les vêpres et le salut. De nouveau l'église se remplit d'une assistance plus nombreuse encore que le matin. Après None, les vêpres de l'octave de l'Assomption sont chantées au chœur avec cette allure franche et rythmée qui donne à la psalmodie, en dépit de son apparente monotonie, un si vif intérêt.

Ce fut ensuite le salut, avec son programme si attrayant. D'abord une litanie gallicane, d'un style noble et grandiose. Une voix s'élevait pour formuler la demande, et tout le chœur répétait : *Domine miserere.* Puis une délicieuse mélodie de l'ancien répertoire grégorien sur les paroles d'un verset alléluiatique en l'honneur de l'Assomption, qui n'existe plus au missel romain. Dom Pothier a rendu la vie à cette gracieuse cantilène en l'appliquant à l'un des versets de la messe du Patronage de saint Joseph. Enfin le répons *Virginitas,* de la liturgie de Sens, excellent spé-

cimen de l'écriture quelque peu recherchée, mais souvent mélodieuse, des compositeurs qui, aux onzième et douzième siècles, enrichirent la liturgie romano-française.

Après la bénédiction, trois versets, tirés de la liturgie ambrosienne, servent dignement de final à cette intéressante audition. Les qualités dont, au témoignage de nombreux connaisseurs, a fait preuve en cette journée la schola du monastère, nous portent à croire que le R. P. Lhoumeau n'exagérait pas en disant, au cours de sa causerie, que Ligugé pouvait maintenant prendre place parmi les meilleurs chœurs grégoriens, et servir d'exemple pour toute la région.

Ainsi donc, le programme annoncé avait été rempli et bien rempli. Sans doute cette journée est de celle que la *Schola Cantorum* inscrira au nombre des plus profitables pour la noble cause qu'elle défend. Elle a été bonne surtout pour le chant grégorien, qui, figurant seul au programme, contrairement aux projets primitifs, avait eu le pouvoir d'attirer et d'intéresser un si grand nombre d'amateurs.....

Société de Normandie

La vieille abbaye de Saint-Wandrille donnait asile, le jeudi 6 août, aux membres normands de la *Schola Cantorum*. M. Ch. Bordes les y avait convoqués, sous les auspices du vénérable prieur des Bénédictins, Dom Pothier, pour étudier la possibilité et les moyens de créer, en Normandie, une Association régionale de la *Schola*, analogue à celle qui vient de se fonder en Poitou.

Dom Pothier avait bien voulu présider cette réunion; à ses côtés avaient pris place M. Ch. Bordes, représentant le comité de Paris ; M. l'abbé Colette, aumônier du lycée de Rouen ; M. l'abbé Masselin, vicaire et organiste à l'église de Vaucelles, à Caen ; M. l'abbé Delamare, maître de chapelle à l'institution Jouin-Lambert, à Boisguillaume, près Rouen, remplissant les fonctions de secrétaire. Etaient présents : les RR. PP. Frézet, Lajat et G. Guerry, Bénédictins ; MM. les abbés Picard, vicaire de Saint-Remi de Dieppe ; Le Gardinier, curé d'Ouville-la-Rivière ; Olivier, sous-directeur de la maîtrise de Rouen ; Olivier, curé d'Hectot-l'Auber ; Olivier, professeur à Yvetot ; Lemay, curé de Gargenville (Seine-et-Oise) ; Lemonnier, maître de chant au grand séminaire ; Lavoinne ; MM. Helling, organiste à la Primatiale de Rouen ; Dupré, organiste à l'Immaculée-Conception d'Elbeuf ; Royer, organiste à Saint-Jean de Caen ; Ménard. MM. Bourdon, directeur de la maîtrise de Rouen ; Vernétuit, aumônier des Ursulines ; Dupont, organiste de Saint-Pierre de Caen, et Hie, s'étaient fait excuser.

M. Bordes expose tout d'abord le but de l'Association, qui est de grouper les maîtrises, les paroisses, les communautés, pour travailler ensemble à l'amélioration du chant et de la musique dans les églises, et à la réforme grégorienne et palestrinienne, d'après les principes adoptés à la *Schola Cantorum* de Paris. Il donne ensuite lecture des statuts projetés pour la Société régionale poitevine, et qui pourraient convenir également à la Société normande, si l'on croit toutefois qu'il soit nécessaire d'avoir des statuts. « Il ne s'agit pas, ajoute M. Bordes, d'établir une Société d'exécution comme celle des *Chanteurs de Saint-Gervais*, mais bien une sorte de fédération de tous ceux qui, en Normandie, s'intéressent à la musique religieuse, et qui peuvent d'une manière quelconque, soit par actes, soit par écrits, exercer une influence heureuse sur la régénération de cette musique. » Venant ensuite aux moyens pratiques de réaliser ce *desideratum*, l'éminent directeur de la *Schola* souhaite qu'on recrute dans la région le plus grand nombre possible d'adhérents à la nouvelle Association.

La fondation de l'Association régionale normande de la *Schola Cantorum* est votée en principe à l'unanimité, et il est procédé à la formation d'un comité d'initiative, en attendant qu'une réunion officielle et plus nombreuse, tenue à Rouen, permette de donner à la nouvelle Société une forme définitive.

D'ici là, que tous ceux qui voudront bien encourager nos efforts envoient leur adhésion à l'un des deux secrétaires provisoirement désignés : M. l'abbé Masselin, vicaire de Vaucelles, à Caen, et M. l'abbé Delamare, 39, rue de l'Avalasse, à Rouen.

Il sera parlé ultérieurement et du mode de fonctionnement de la Société et des conditions de souscription, lors des réunions et des fêtes qui seront données, à Rouen et à Caen, en novembre prochain, pour l'établissement définitif de la Société.

L'abbé Delamare,
Maître de chapelle à l'institution Jouin-Lambert,
à Boisguillaume, près Rouen ;
Secrétaire du Comité d'initiative.

Société Lorraine

Toul. — La « Société de Sainte-Cécile », dont nous avons déjà parlé plusieurs fois, entre résolument dans les idées de la *Schola*. Cette Société se prépare déjà à célébrer la fête de sainte Cécile avec un éclat inaccoutumé. Elle fera entendre diverses œuvres du répertoire palestrinien et moderne, et du plain-chant liturgique d'après les traditions bénédictines.

Cette fête sera le point de départ de la fondation d'une Association régionale, qui ne tardera pas à produire les fruits les plus heureux. Nous en parlerons dans notre prochain Bulletin, et donnerons le programme de cette fête, à laquelle ont promis d'assister le R. P. Dom Pothier, M. Ch. Bordes et diverses autres personnalités. — J. O.

Société des Pyrénées et des Landes

Grâce à la foi et à l'enthousiasme si communicatif de M. Francis Planté, le grand pianiste, que la *Schola* se flatte de compter parmi ses sociétaires les plus fervents et les plus actifs, la Société des Pyrénées et des Landes promet d'être une des plus florissantes des Associations régionales de la *Schola Cantorum*. Le projet des organisateurs est de ramener, par plusieurs auditions dans les divers grands centres de la région, l'intérêt du clergé et des fidèles sur la vraie musique religieuse. Sûrs déjà de l'appui moral et de la bienveillance de deux Évêques du pays, Mgr Delanoy, d'Aire, et Mgr Jauffret, de Bayonne, de grandes manifestations sont d'ores et déjà projetées : à Aire, ville épiscopale, où se tiendraient des assises de notre œuvre dans le genre de celles de Ligugé ; à Mont-de-Marsan, où, sous les auspices de M. Francis Planté, et grâce au dévouement du remarquable groupe d'amateurs de la ville, à qui nous devons déjà de si belles auditions, serait donnée une exécution grégorienne et palestrinienne, ainsi qu'à Pau, Bayonne, Tarbes, Auch, etc. M. Ch. Bordes a promis de venir diriger ces exécutions, dont le programme comportera exclusivement des œuvres préconisées par la *Schola*. Une allocution-conférence instruira les fidèles présents à ces cérémonies du but poursuivi par notre œuvre et par les organisateurs locaux : *la création de la Société régionale*, qui sera très probablement fondée à l'époque des fêtes qui seront données à Bayonne, ou dans quelque autre ville de la région, pendant l'été de 1897.

Gracien Othiara.

L'abondance des matières nous empêche de donner la suite des divers comptes rendus et correspondances de province, qui seront publiés ultérieurement.

Jean de Muris.



LE CONGRÈS DE REIMS

Le Congrès que nous avions annoncé à nos lecteurs, et dont nous avions inséré le programme dans le numéro de juin, s'est effectivement tenu à Reims aux jours indiqués, c'est-à-dire les 23, 24 et 25 juillet. Le concours de différentes circonstances plus ou moins défavorables n'a pas permis que ce Congrès eût tout l'éclat extérieur et l'intérêt qui avaient signalé ceux de Bordeaux et de Rodez. Il est vraiment à regretter que, parmi les différentes assises qui se sont déjà tenues à Reims en cette année du Centenaire, et dont quelques-unes ont été très brillantes, la musique religieuse ait dû se contenter d'une attitude si effacée. Cette réunion n'en a pas moins été, malgré quelques tentatives d'opposition, un pas de plus fait en avant, une contribution modeste à la cause de la réforme du chant d'église, et en somme, d'une manière aussi explicite qu'on pouvait le désirer, une confirmation des doctrines de la *Schola Cantorum* [1].

Ainsi que l'annonçait le programme, le Congrès a été inauguré par un salut solennel

1. Vu la longueur du présent compte rendu, qui se continuera dans le numéro d'octobre de la *Tribune*, nous croyons devoir reproduire tout de suite les vœux par lesquels le Congrès a résumé ses travaux.

Le Congrès, après avoir officiellement pris connaissance des vœux émis aux Congrès de Bordeaux et de Rodez (1893), déclare adhérer à chacun d'eux et les confirme.

De plus, il émet les vœux suivants :

1° Que dans les grands et petits séminaires, dans toutes les maisons religieuses d'enseignement primaire et secondaire, la pratique du chant liturgique occupe la première place après les matières essentielles du programme.

2° Que, dans les séminaires, des leçons sur le chant religieux soient données au moins trois fois par

donné à la Cathédrale par la maîtrise métropolitaine, sous la direction de M. Dazy, maître de chapelle. Seul, un motet de Vittoria représentait la musique palestrinienne. On a regretté que toutes les manifestations extérieures du Congrès se soient bornées à ce salut : en effet, la messe annoncée pour le dimanche, en la basilique Saint-Remi, n'a pu avoir lieu, par suite du départ forcé de bon nombre de congressistes, rappelés par la nécessité de se trouver en leurs paroisses. Quant aux auditions promises par le programme, pour occuper les séances et les soirées, il n'en a rien été. Le tout s'est borné à quelques morceaux grégoriens chantés par une quinzaine de congressistes. Sans doute cette modeste exécution a pu donner une idée de ce chant à quelques-uns des assistants, bien rares sans doute, qui ne l'avaient pas encore entendu : toujours est-il que, au point de vue de l'intérêt et de l'éclat, comme à celui de la publicité et de la propagande, c'était vraiment trop peu, surtout pour qui pouvait se remémorer les fêtes si brillantes de Rodez et de Niort ; aussi le public, que des lectures et des discussions seules ne pouvaient guère attirer, est-il resté complètement indifférent. Ce qui a manqué aussi à ce Congrès, c'est le nombre : commencé avec une quarantaine d'assistants, c'est à peine si ce chiffre s'est peu à peu élevé à quatre-vingts. En terminant, nous tirerons de ces faits les quelques conclusions pratiques qu'ils nous semblent indiquer. Résumons d'abord brièvement les travaux. Dès la première séance, en raison surtout du petit nombre des membres présents, il fut décidé que l'assemblée ne se partagerait pas en sections distinctes, comme le programme l'avait annoncé, mais que toutes les réunions seraient plénières. Après les paroles de bienvenue adressées par Mgr Péchenard, vicaire général du diocèse, président d'honneur délégué par S. Ém. le Cardinal de Reims, le bureau est formé de la sorte : président, M. Butot, curé de Saint-Jacques ; vice-président, M. Bussenot, secrétaire de l'archevêché ; assesseurs, M. l'abbé Artigarum, du diocèse de Bordeaux, et M. Oury, organiste de la Cathédrale de Toul ; secrétaire général, M. l'abbé Bonnaire, curé de Witry-lez-Reims, promoteur du Congrès. Parmi les membres présents à cette première séance ou qui viennent successivement les rejoindre, citons, outre les noms déjà donnés : M. Charles Bordes, qui ne devait arriver que le troisième jour ; M. Kling, organiste de Saint-Epvre de Nancy ; M. Dazy, maître de chapelle de la Cathédrale de Reims ; le R. P. Labbé, jésuite, de Lille ; MM. les abbés Grosso, Bercq, Salésiens, de Marseille ; Gravier ; Demars ; Villetard ; Cistac, curé de Cabanac (Gironde) ; Lignot, curé de Rimogne (Ardennes), secrétaire-adjoint ; Lemoine, organiste à Saint-Dié, etc., etc. ; Dom Andoyer, Bénédictin, de Ligugé ; le cher Frère Idelphus, de la Maison-Mère de Paris, et le cher Frère Albert des Anges,

semaine, par un professeur *spécial*, reconnu capable, fût-il laïque, et que des examens de fin d'année, avec récompenses aux plus méritants, soient la sanction obligée de cette mesure.

3° Qu'on prenne un soin particulier dans les séminaires, maisons religieuses et écoles libres, de faire observer l'accent tonique dans la lecture du latin et surtout dans le chant des psaumes.

4° Qu'une schola soit organisée partout où cela sera possible, destinée à alterner, selon les cas, soit avec le chœur des chantres, soit avec les fidèles.

5° Qu'on mette un nombre suffisant d'harmoniums, dans les séminaires et établissements religieux, à la disposition des élèves, afin qu'ils puissent se former à l'accompagnement du chant liturgique et de la musique religieuse.

6° Que les diocèses et les fabriques paroissiales n'hésitent pas à s'imposer des sacrifices pécuniaires, afin de permettre aux directeurs de chant religieux de réunir les éléments et les conditions nécessaires pour une bonne exécution des chants d'église.

7° Que les artistes prêtres ou laïques d'une même région puissent s'assembler de temps à autre, sous la présidence de l'un d'eux, pour s'entendre sur tout ce qui a rapport au choix et à la bonne exécution des pièces de chant.

8° Que les organistes aient soin d'honorer leurs hautes et artistiques fonctions en s'en acquittant avec foi et dignité ; qu'ils se conforment toujours à l'original du compositeur, et s'abstiennent d'en altérer la forme.

9° Que les fanfares soient rigoureusement proscrites dans les séminaires, et remplacées par des chorales.

10° Qu'à l'instar des anciens, on s'efforce de posséder la même version mélodique, quant au fond, pour les offices nouvellement concédés par la Sacrée Congrégation des Rites, et conséquemment que l'on copie le texte fourni par un *auteur compétent*.

supérieur de l'établissement de Passy. S'étaient fait excuser : Dom Mocquereau, le R. P. Dechevrens, MM. les abbés Vigourel, Poivet, Couturier, Sabouret, Choisnard, etc. Comme on peut le voir, l'absence d'un grand nombre des personnalités les plus marquantes constituait encore ce Congrès dans un regrettable état d'infériorité.

Dans ce compte rendu, nous suivrons l'ordre des séances, en tâchant néanmoins de présenter à la fois tout ce qui aura été dit d'important sur chaque sujet.

La nécessité d'une réforme dans le chant d'église est toujours urgente. Dans la généralité de ses termes, cette question en comprend bien d'autres, mais elle peut être traitée dans son ensemble. On peut surtout l'étudier au point de vue de l'enseignement du chant dans les séminaires, les maisons d'éducation, et de la formation des chantres et des chœurs de chant dans les paroisses. C'est surtout de cette manière que l'envisagent les premiers rapports dont il est donné lecture. Mentionnons entre autres celui de M. Oury, organiste de Toul, l'un des plus dévoués adeptes de la *Schola*. Dans son travail écrit et dans une brillante improvisation, M. Oury a fortement insisté sur la nécessité de donner aux futurs prêtres, non pas tant l'instruction musicale étendue, qui suppose des talents préalables et une longue formation, qu'une saine *éducation musicale* ; en d'autres termes, il faut s'attacher à former le goût du jeune clergé, afin que celui-ci prenne à cœur les intérêts du chant, sache discerner entre la bonne et la mauvaise musique, puisse goûter les beautés du style grégorien et palestrinien, et soit à même, dans les paroisses ou les séminaires, de former des chantres et de veiller à une exécution convenable et soucieuse de la dignité du culte. Pour réaliser ce but, en dehors des classes de chant, l'orateur demande que, dans les séminaires, des conférences avec auditions soient faites de temps à autre par des maîtres, sur les différentes branches de la musique d'église. Les vues de M. Oury sont naturellement acceptées de tous : la discussion ne porte que sur les moyens pratiques de les réaliser. On convient généralement que l'enseignement du chant ecclésiastique devrait, après les études classiques, obtenir la première place, une place d'honneur ; que cet enseignement devrait être confié à des maîtres sérieux, expérimentés, possédant une véritable autorité. On s'occupe beaucoup de nos jours du rajeunissement des méthodes d'enseignement dans les grands séminaires : on a senti le besoin d'y infuser une sève nouvelle, d'y faire entrer les études sociales ; il nous semble que le chant d'église a tous les droits à y être aussi plus largement représenté : le clergé doit connaître et aimer le chant de l'Église, être capable de le faire aimer et d'en surveiller tout au moins l'exécution.

Quelques exemples, cités par les uns et les autres, des résultats obtenus dans certaines paroisses, séminaires ou maisons d'éducation, où le pasteur, où les maîtres ont pris à tâche le relèvement du chant, prouvent bien que, quand on veut, on peut toujours arriver à faire mieux, à faire bien : les moyens à prendre peuvent différer selon les milieux, mais « il y a toujours quelque chose à faire » ; ceux qui ont sérieusement voulu faire ce quelque chose ont toujours plus ou moins réussi. Sans doute les exécutions *a cappella*, la formation et la direction d'un chœur palestrinien, ne sont pas partout possibles : et cependant, que de ressources, de temps, d'efforts gaspillés pour des musiques de fanfare ou des chœurs à brillants et pompeux effets ! mais partout on peut obtenir une exécution satisfaisante du plain-chant, ce qui est l'essentiel. On a signalé en particulier le grand séminaire de Langres, dont tous les élèves apprennent le chant et l'orgue, sans que les études y perdent, au contraire : c'est un des diocèses dont le clergé est le plus instruit. Qu'on nous permette de mentionner le grand séminaire de Poitiers, où les chants grégorien et palestrinien sont également cultivés avec succès, sans aucun préjudice des autres sciences ecclésiastiques. Tel fut l'objet des travaux de la première journée ; ajoutons-y un travail lu par M. l'abbé Artigarum, sur la psalmodie. Cette communication, bien que longue et aride, mais claire d'ailleurs, est suivie avec intérêt à cause des problèmes qu'elle soulève et des solutions hardies qu'elle

présente. En résumé, l'auteur rejette la nécessité des *anticipations*, sans les condamner toutes cependant ; il propose un système très simple, d'après lequel il suffit d'appliquer une à une les syllabes des formules syllabiques aux notes ou groupes correspondants des formules mélodiques des médiantes et des terminaisons. Le système proposé est tout de suite l'objet de remarques nombreuses : il appelait une réponse précise, sinon définitive : elle est annoncée pour le lendemain matin. Avant la levée de la séance, il fut convenu que la messe en chant grégorien, qui devait être célébrée à Saint-Remi le dimanche, n'aurait pas lieu, beaucoup de prêtres étant obligés de quitter Reims le samedi soir. De plus, le nombre des congressistes disposés à prendre part à une exécution se réduisant à douze ou quinze, on ne peut promettre que quelques morceaux de plain-chant au cours de la séance du samedi matin. Une première répétition eut lieu le soir même, à huit heures, dans un salon de l'archevêché, où se trouvaient exposés quelques manuscrits et imprimés renfermant du plain-chant ou du contrepoint. Chargé de cette répétition, le P. Andoyer s'aperçut tout de suite que ces exécutants improvisés avaient, pour la plupart, plus de bonne volonté que de savoir-faire grégorien, mais les deux ou trois exercices qui succédèrent ont suffi cependant pour obtenir une interprétation à laquelle certes manquait le fini dans le détail, mais qui pouvait donner du chant grégorien une idée vraie et produire une favorable impression : c'est du moins le sentiment qui s'est exprimé à la suite de l'exécution qui a eu lieu le samedi, au cours de l'avant-dernière séance.

Mais revenons aux travaux du Congrès. Nous en sommes au second jour. La séance s'ouvre par les observations que Dom Andoyer croit devoir faire au sujet du système psalmodique de M. Artigarum. Il fait remarquer que la question lui semble échapper à la compétence d'un Congrès, à raison des recherches patientes et minutieuses qu'elle suppose pour être traitée scientifiquement. Dans la thèse en discussion, il y a des vues assez justes, mais elle est trop absolue dans son exclusion des anticipations. Elle présente les attraits de la simplicité et de la facilité : mais la vérité est quelquefois plus complexe ; où est la vérité ici ? Dans la conciliation entre la mélodie et le texte. Après les travaux de la *Paléographie musicale*, il faut admettre que, dans bien des cas, il y a entre telles notes d'une formule mélodique et les accents du texte une corrélation dont il n'est pas permis de ne pas tenir compte. Dom Andoyer explique brièvement les règles pratiques de la conciliation en question ; il entend d'ailleurs ne présenter ces remarques que sous réserve des résultats auxquels amèneront les études ultérieures, et seulement pour faire comprendre que la question est difficile, complexe, et ne peut être tranchée sommairement.

Le thème capital ou du moins principal de cette seconde journée a été le « cantique », sujet assurément très important, vu la place, peut-être exagérée, que ce genre a prise à l'église : sujet aussi très délicat et très difficile. M. Gravier, l'auteur bien connu, a fait lecture d'un long travail sur le rôle du cantique, les règles auxquelles il doit s'assujettir, les caractères qu'il doit présenter. Puis il s'est demandé quel était le Recueil qui s'imposait de nos jours. M. Gravier est-il assez désintéressé dans cette question pour la traiter avec impartialité ? S'il ne nous a pas en propres termes recommandé les cantiques dont il est l'auteur, il a pris tous les moyens pour nous faire comprendre ce qu'il ne disait pas. Une brochure, distribuée libéralement, énumérait au long les qualités du Recueil ; par contre, une autre collection, qui après tout n'est pas moins estimable, y était assez maltraitée : ce qui donna lieu à des observations fort vives. Mais laissons ces petits côtés. Pour en revenir à la thèse de M. Gravier, si elle énonce des vues généralement justes, on y trouve aussi une condescendance exagérée pour le prétendu besoin qu'aurait le peuple de ce qu'on appelle des airs chantants et nettement cadencés. En tout cas, il est permis de penser que, quel que soit l'idéal que M. Gravier s'est formé du cantique, ses œuvres restent trop souvent au-dessous de cet idéal. C'est ce

que, le soir même, M. Oury a tâché de faire comprendre, avec tous les ménagements dus à un auteur présent ; puis, élargissant la question, il n'a pas eu de peine à nous faire concevoir du genre musical qui convient au cantique une tout autre idée que celle qui se dégage des productions modernes les plus vantées : il lui a suffi, pour cela, de nous faire entendre quelques-uns de ces airs anciens, dans le genre de ceux qui ont excité, à Niort, un si grand intérêt. Sur l'observation, faite par M. Gravier, que ces sortes de mélodies, quoique fort belles en elles-mêmes, sont trop sévères et risquent de n'être pas comprises, M. Oury répond avec raison qu'il faut se défier d'un succès trop vite et trop facilement obtenu ; il y a là de vraies beautés, facilement accessibles à l'âme populaire, car celle-ci, meilleur juge qu'on ne le croit, comprendra bien vite la différence de la musique qui fait prier d'avec celle qui fait remuer la tête et les pieds, ou qui ne s'adresse qu'à la sentimentalité. Mentionnons ici, en quelques mots, la part assez minime que les questions d'orgue et d'accompagnement ont occupée dans les discussions. « M. Dazy, dit le procès-verbal officiel, expose, avec démonstrations pratiques, la nécessité, pour l'accompagnement du plain-chant, d'une harmonie consonante. La dissonance ne devrait pas être admise : certains auteurs d'opéras, dans des scènes d'un caractère religieux, ont adopté l'harmonie consonante. Exception cependant à faire pour les messes de Dumont », qui ont été écrites avec altérations, ainsi que M. Bonnaire le démontra le lendemain, d'après le premier exemplaire connu de cette œuvre, exemplaire authentique et contemporain de l'auteur. On fait remarquer que M. Guilmant, dans l'accompagnement qu'il vient d'écrire pour lesdites messes, y suppose aussi les dièzes. D'autres observations ont été échangées entre temps sur les rôles respectifs du grand orgue et de l'orgue d'accompagnement, sur les rapports du maître de chapelle et de l'organiste. On en trouvera la résultante dans les vœux. La séance se termine par la lecture d'un travail de M. l'abbé Cistac, sur la critique en matière de musique d'église. Nous ne chercherons pas à résumer cette longue dissertation, dont le titre était de nature à éveiller des soupçons. Si, au travers des développements oratoires, nous avons su en saisir l'idée principale, M. Cistac trouverait fort déplacées, fort inutiles, toutes les réclamations qui, au nom d'un dogmatisme intransigeant et maussade, s'élèvent sans cesse contre les habitudes trop générales de nos maîtrises. Après tout, en cette matière, il n'y a pas de principes absolus, il n'y a pas de critérium indiscutable et autorisé. Préconiser un genre de musique, une édition de plain-chant, une méthode, de préférence à un autre ; déclarer que tel air est profane, tel autre religieux, c'est faire preuve d'étroitesse de vues et d'esprit rétrogade. Pas plus qu'un autre, le style palestrinien n'a de titres à la préférence ; il a ses qualités, mais il a aussi de graves défauts : l'insaisissabilité, la monotonie, la froideur. Et on peut en dire autant du chant grégorien, chanté selon la méthode la plus en vogue : il n'est pas et ne peut pas être la forme absolue de la musique rituelle. Il semblerait qu'avec un tel système, la liberté devrait être laissée à tous les genres de se produire. Cependant l'orateur demande la formation d'une Académie de musique religieuse, chargée d'estampiller toutes les productions de nos compositeurs, et de leur donner l'imprimatur. Cette idée est aussi celle du P. Dechevrens, retenu à Saint-Gall par ses études sur les neumes-accents. D'après certains comptes rendus, l'idée, proposée sous forme de vœu, aurait été acceptée avec enthousiasme par le Congrès. La vérité est que, lors de la rédaction des vœux, il n'en a pas été question. En somme, c'était un mouvement en arrière qu'on voulait faire faire à l'assemblée ; probablement, on a compris que, après les premières impressions, elle se serait reprise, et on a jugé prudent de ne pas soumettre la grandiose idée aux chances d'une discussion d'où elle serait sans doute sortie un peu endommagée.

(A suivre.) Dom R. Andoyer.



LES FÊTES DE BILBAO

Les concours d'orphéons, d'harmonies et de fanfares ne sont trop souvent que l'occasion de basse musique et de pompe ridicule, chœurs imitatifs, soli du « piston vainqueur » et défilés des bannières. Depuis longtemps, tous les artistes déplorent que des forces précieuses, des éléments excellents, soient perdus pour l'art et livrés aux entreprises de la *spécialité*. On a trop dédaigné un puissant moyen d'éducation populaire. Qui donc tentera pour les sociétés chorales et philharmoniques une réforme analogue à celle que la *Schola Cantorum* a résolu d'introduire dans les maîtrises? En attendant, la municipalité de Bilbao vient de faire dans cette voie un premier pas décisif, et les fêtes musicales des 29, 30 et 31 août 1896 peuvent être offertes comme exemple aux grandes villes de France.

Avant tout, le jury avait été composé avec un tact parfait et un réel souci d'impartialité. Sous la présidence traditionnelle et fort courtoise de M. Laurent de Rillé, l'*Ayuntamiento* de Bilbao avait groupé des musiciens de valeur, appartenant à des écoles différentes, tous dégagés des préjugés de coterie. Nous citerons pour l'Espagne, MM. Felipe Pedrell, le noble maître, dont les compositions originales et les travaux sur les Primitifs et le chant populaire annoncent une véritable renaissance de l'école espagnole; V. de Zubiaurre, maître de chapelle de la Cour; Monasterio, directeur du Conservatoire de Madrid, Valle, Mitjana, Santesteban; pour l'Italie, M. Tebaldini, maître de la *Capella Antoniana* de Padoue; pour la France, MM. Alex. Guilmant, Francis Planté, venu à Bilbao pour donner une preuve nouvelle du vif intérêt qu'il prend à la réforme de la musique sacrée, Vincent d'Indy, Paul Vidal, Charles Bordes, Pierre Gailhard, directeur de l'Opéra, et Gabriel Parés, le très distingué chef de la Garde républicaine.

On avait apporté le même esprit, le même soin dans le choix des morceaux imposés. On avait eu l'audace singulière de les prendre à l'œuvre des maîtres : la *Marche troyenne* et l'ouverture des *Francs-Juges* de Berlioz, le prélude de l'*Arlésienne* de Bizet, et enfin l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs* de Wagner, admirablement exécutée par l'*Academia artilleria de Segovia*, l'Harmonie de Libourne et la Lyre Narbonnaise. Pour le concours d'honneur des orphéons, M. L. de Rillé avait écrit un psaume, *Super flumina*, d'un style sérieux, incontestablement supérieur aux chœurs ordinaires de cette catégorie. Dans l'interprétation de cette pièce longue, pleine de difficultés, l'orphéon de Pampelune (R. Mujica, directeur) a révélé des qualités de premier ordre : voix superbes, justesse absolue d'intonation, d'expression et de rythme. Comme son digne rival de Bilbao, l'orphéon de Pampelune est armé pour aborder les œuvres les plus complexes des maîtres du XVIe siècle. Les Enfants de Limoges, l'orphéon de Santander, qui a chanté le délicieux chœur de Saint-Saëns : *les Marins de Kermor*, les chorales de la Teste, de Libourne, de Dax, de Vitoria et de Burgos sont de très bonnes sociétés, dont tous les efforts doivent porter sur le renouvellement de leur répertoire.

Mais, laissant d'autres progrès réalisés par la commission municipale, j'arrive à son idée la plus heureuse. Suivant les inspirations du marquis de Pidal et de M. Felipe Pedrell, elle décida de consacrer le troisième jour de ces assises internationales à la musique religieuse, qui n'avait jamais eu sa place dans des fêtes de cette sorte. Ce projet de « *fiesta internacional dedicada a la reforma de la musica religiosa* » fut approuvé par tous ceux qui dirigent le mouvement grégorien et palestrinien, par la *Schola Cantorum* de Paris, par l'*Asociacion Isidoriana* de Madrid, par la *Capella Antoniana* de Padoue. La commission fit appel aux Chanteurs de Saint-Gervais, qui ne purent, à leur grand regret, répondre à une convocation un peu tardive. Mais l'orphéon de Bilbao, sous la direction de son habile chef, M. Valle, s'est montré égal aux chœurs les plus renommés.

Le 31 août, à dix heures du matin, le Congrès fut inauguré en l'église de Saint-

Vincent par un récital d'orgue, auquel assistaient les évêques de Vitoria et de Madrid, l'ayuntamiento de Bilbao et le jury des fêtes. M. Tebaldini improvisa une entrée d'un grand caractère. Puis, M. Guilmant exécuta avec sa maîtrise incomparable le prélude et la fugue en *la* mineur de Bach, l'adagio du dixième concerto de Haendel et deux improvisations d'un art merveilleux. La forme de la dernière était si achevée, les développements si serrés et si fermes, la registration si définitive, que, malgré toute la liberté de l'inspiration, les auditeurs ne pouvaient croire qu'une telle œuvre fût improvisée. A la fin de la cérémonie, M. Guilmant reçut les chaleureuses félicitations de tous les artistes. Quelques jours après, dans la basilique de Saint-Ignace, à Loyola, le président de notre *Schola*, devant un auditoire accouru pour l'entendre, improvisait et jouait les fugues de Bach sur un chef-d'œuvre de Cavaillé-Coll.

La séance la plus importante du Congrès eut lieu dans une grande église, la *Quinta Parroquia*, qui vient d'être terminée et n'est pas encore consacrée. Elle avait été librement ouverte à une foule nombreuse, deux mille personnes environ, où figuraient beaucoup de prêtres de Bilbao et de la province. Dans le chœur siégeaient les évêques de Vitoria et de Madrid, le gouverneur civil et l'ayuntamiento avec son cortège si pittoresque de massiers, de trompettes, fifres et tambours. Après quelques brèves paroles du gouverneur, M. Felipe Pedrell exposa les règles essentielles du décret de la Congrégation des Rites, les principes fondamentaux de la réforme et les grandes divisions de la musique sacrée. Le R. P. Eustaquio de Uriarte lut une savande étude sur le chant grégorien, suivie de l'audition de pièces grégoriennes, entre autres, la prose *Regnantem*. Une conférence de M. Charles Bordes sur la musique figurée en France, depuis Josquin des Prés jusqu'à nos jours, fut longuement applaudie. M. Bordes dirigea alors l'exécution du très pur et très pieux motet de M. l'abbé Boyer, *Ego sum panis vivus*, seule pièce moderne inscrite au programme à côté des œuvres de Palestrina, Moralès et Vittoria. L'impression fut profonde. M. Pedrell demanda à l'auteur, qui se cachait dans une tribune, de venir recevoir les félicitations de tous les membres du Congrès et les bravos du public. Mais M. l'abbé Boyer, qui joint au mérite de l'artiste toutes les vertus du prêtre, se déroba à cette manifestation avec sa modestie intraitable.

M. Tebaldini lut un brillant discours sur la réforme de la musique religieuse en Italie. M. Tebaldini est un véritable orateur. Sa parole colorée, son accent musical et son action italienne eurent le plus grand succès. Comme M. Pedrell, comme M. Bordes, M. Tebaldini concluait à l'entente cordiale des Sociétés de tous les pays latins pour la réforme de la musique d'église. L'orphéon exécuta ensuite l'*Assumpta est Maria* d'Aichinger et le *Christus factus est* de Palestrina.

Il appartenait à M. Felipe Pedrell, qui a voué sa vie à la gloire des maîtres espagnols, de commenter de sa parole ardente et fière les œuvres de Moralès et de Vittoria. L'orphéon de Bilbao, dirigé par M. Valle, interpréta superbement le *Tædet animam meam* de Moralès, l'*O vos omnes* et l'*Ave Maria* de Tomas Luis de Vittoria, qui furent redemandés à grands cris par toute la foule. Jamais l'orphéon de Bilbao n'eut triomphe plus mérité. Les évêques de Madrid et de Vitoria, dans des allocutions magnifiques, louèrent les artistes de leur initiative courageuse, appelèrent toutes les bénédictions sur l'œuvre de réforme et levèrent la séance au milieu d'un enthousiasme indescriptible.

Telle fut cette cérémonie religieuse, qui aura un grand retentissement en Espagne et soutiendra l'action bienfaisante de l'*Asociacion Isidoriana*.

Pour donner à ces fêtes un charme plus rare encore, chaque soir, Francis Planté réunissait autour de son piano tous les artistes, tous les amateurs présents à Bilbao, et les enchantait par son jeu fort ou exquis, plein de noblesse, d'émotion ou de poétique fantaisie. Il jouait, avec une intelligence profonde du style de chaque maître, le *Prélude, Aria et Final* de César Franck, les *Intermezzi* de Schumann, les œuvres de Guilmant, de Vincent d'Indy, les concertos de Bach à deux et trois clavecins avec MM. Guilmant, d'Indy

et Paul Chabeaux, les sonates pour piano et violon de Beethoven avec M. Monasterio.

Les membres de la *Schola Cantorum* appelés à Bilbao garderont le souvenir de ces fêtes si parfaitement ordonnées. Ils envoient à l'ayuntamiento et à la commission municipale l'expression de leur reconnaissance pour l'accueil le plus gracieux et la plus libérale hospitalité.

PAUL CRESSANT.



NOS CONCOURS

Le premier prix pour la *Marche grave,* pour orgue, a été décerné, à l'unanimité, à M. TEBALDINI, maître de chapelle du Santo de Padoue.

Une mention a été accordée à M. Marcel Levallois, de Paris.

* * *

Il est mis au concours, pour le mois de septembre, un **Pie Jesu Domine**, à trois ou quatre voix égales ou inégales, pour les offices des défunts.

Les manuscrits devront être remis au siège de la *Schola,* avant le 15 novembre prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

Dieppe. — Les *Chanteurs de Saint-Gervais,* appelés à Dieppe le 4 août, ont donné à l'église Saint-Remi une séance des plus intéressantes, qui a produit la plus excellente impression et conquis à nos idées bien des adeptes nouveaux. Les journaux de la région sont unanimes à constater ce succès et proclament la beauté et la religiosité incomparable des chants : des pièces grégoriennes qui ravirent tout l'auditoire par leur charme et leur grâce mélodique ; des œuvres palestriniennes, notamment le *Sanctus* de la messe *du Pape Marcel* de Palestrina, l'*O vos omnes* de Vittoria, l'*Ave Maria* de Josquin des Prés ; des motets modernes : le *Beata es* de l'abbé Boyer, et enfin, sur la demande des organisateurs de la fête, le célèbre *oratorio* de Carissimi, *la Fille de Jephté.* Bien que cette œuvre ait été composée pour l'église et pour précéder les sermons de l'Oratoire au XVII[e] siècle, elle détonne quelque peu néanmoins dans une église, malgré sa merveilleuse déclamation latine et sa grande simplicité. Dans une réunion de charité comme celle de Dieppe, elle n'est déjà plus à sa place : que serait-ce s'il s'agissait d'une œuvre moderne, ou même d'une cantate de J.-Seb. Bach ? M. Hœlling, organiste de la Primatiale de Rouen, tenait magistralement le grand orgue. Le salut fut précédé d'une courte allocution du R. P. Terrien, qui commenta admirablement le programme et parla en termes excellents du sentiment religieux qui devait présider à toute composition musicale pour l'église. A la veille de la création d'une Société régionale de notre œuvre en Normandie, cette cérémonie de Dieppe aura été des plus efficaces pour attirer l'attention de tous les esprits élevés sur la musique religieuse et sur sa réforme. Toutes nos félicitations à M. l'abbé Picard, vicaire à Saint-Remi, organisateur de cette fête de charité.

Avallon (Yonne). — M. l'abbé Villetard, un de nos plus sympathiques et dévoués sociétaires, a fait une conférence sur la restauration du chant grégorien, dans la grande salle du cercle catholique d'Avallon, le dimanche 2 août ; conférence qui a, paraît-il, été fort appréciée. On connaît les efforts tentés à Saint-Lazare par M. Villetard pour la restauration du chant grégorien et ses succès. S'il joint à ses auditions liturgiques des conférences didactiques, nous lui assurons que la cause sera gagnée auprès de tous les gens intelligents et religieux de la ville.

Preixan (Aude). — M. le curé de Preixan nous écrit une lettre dont nous ne pouvons nous priver de citer plusieurs passages, bien que nous sachions blesser la modestie de l'auteur,

« qui n'écrit pas pour figurer dans la *Schola,* dit-il, mais pour solliciter quelques éclaircissements pratiques ».

« Après avoir pendant vingt ans fait chanter messes et motets de musique moderne, j'ai tout laissé pour ne m'occuper que du chant grégorien, que j'ai été étudié à bonne source : Solesmes. Mon succès a été complet, puisque *mes chantres ne m'ont plus réclamé de musique*; que, même, ils m'ont déclaré *préférer ce plain-chant à tout ce qu'ils avaient chanté jusqu'ici.*

« Mais voilà que la *Schola Cantorum* a parlé, et avec elle la musique palestrinienne, et que nous nous y sommes laissé prendre. » Suit le récit un peu humoristique de la première exécution du *Salve* d'Aichinger, par un chœur de 20 soprani « chantant en voix de tête » (ce qui est rare dans le Midi ! ajouterons-nous), 10 alti, 6 ténors et 8 basses. Tout a fort bien marché, à l'étonnement général, sauf au *lacrymarum valle,* où quelques larmes ont dû être versées et quelques cris proférés, mais qu'à cela ne tienne. On désire aborder maintenant une messe facile de Palestrina, et la cause est gagnée... dans un village où l'on peut réunir trente enfants et quatorze hommes pour faire de la musique ! Il y a bien des pays où il n'y en a plus tant à la messe ! Bravo, Monsieur le curé, et pardonnez-nous notre petite traîtrise à votre égard.

Saint-Memmie. — On nous écrit de Châlons que la messe *O quam gloriosum* de Vittoria et les psaumes en faux-bourdons du XVIIe siècle ont eu pour la fête patronale un très grand succès. Ce n'est pas la première fois que nous parlons de la maîtrise si renommée du séminaire, dirigée avec tant de tact par M. l'abbé Hermant.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

« Tantum ergo » à quatre voix, de Palestrina

Le *Tantum* que nous donnons en encartage est extrait du *Pange lingua* donné par M. Haberl, dans la grande collection de Palestrina (Breitkopf et Hærtel, à Leipzig), dans l'un des volumes consacrés aux œuvres douteuses du maître (XXXe vol.). Un exemplaire en voix séparées se trouve à la chapelle Julia, où Palestrina fut maître des enfants de chœur ; un autre, en partitions, à la bibliothèque Casana, et sans nom d'auteur ; un autre au Latran, sous le nom de Prænestinus[1]. On a tout lieu de croire qu'il est bien de Palestrina. M. Haberl en vante du reste l'écriture comme étant « *sehr verbreitet und beliebt* ». C'est peut-être une œuvre de jeunesse du maître, mais déjà s'y annoncent ses qualités admirables. Au *soprano* est confiée exclusivement la partie grégorienne, qui reproduit, en la défigurant fort peu, heureusement, la célèbre mélodie de l'Hymnaire. Les autres parties font des contrepoints variés, qui doivent s'enrouler autour du chant donné, sans l'étouffer. On aura donc bien soin de laisser constamment planer le soprano, qui devra soutenir le chant en ayant soin de donner de l'ampleur à la phrase. Le mouvement 76 = 𝅗𝅥 devra être rigoureusement observé, pour éviter, par un mouvement plus lent, de dénaturer la ligne mélodique du chant.

C. B.

1. Palestrina était né à Palestrina, l'antique Préneste.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 10 | Octobre 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

Compte rendu de la séance d'inauguration de l'École de chant liturgique et de musique religieuse . . . . Jean de Muris.
Le Congrès de Reims (suite et fin) . . . . Dom R. Andoyer.
Les Sociétés régionales : Lorraine, Normandie. . . . . Jean de Muris.
Nos concours . . . . L'abbé Perruchot.
Notre encartage musical . . . . Ch. Bordes.
Mois musical . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : *Pulvis et umbra sumus* . . . . Roland de Lassus.

COMPTE RENDU

DE LA

Séance d'inauguration de l'École de Chant liturgique

ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas

PAR LA « SCHOLA CANTORUM »



COMME nous l'avions annoncé, la séance d'inauguration de notre *École de chant liturgique et de musique religieuse* a eu lieu sous la présidence de M. l'abbé Delamaire, Curé de Notre-Dame-des-Champs, paroisse de l'École, le 15 octobre, à quatre heures et demie de l'après-midi.

La classe de la *Schola* était trop petite pour contenir les fidèles de notre œuvre venus à cette fête intime. C'est au milieu d'une assemblée recueillie et visiblement intéressée, qu'après l'audition d'un beau choral de Bach, chanté

par un groupe d'enfants et d'hommes, notre vénéré Président, M. Alex. Guilmant, a pris la parole et retracé en quelques mots le but de la *Schola* et les espérances qu'elle fonde sur l'*École de chant liturgique et de musique religieuse* qu'elle vient d'instituer.

Voici, *in extenso,* le discours de notre Président :

Mesdames et Messieurs,

C'est pour moi une véritable joie de vous annoncer l'ouverture de notre *École de chant liturgique et de musique religieuse*, et de vous dire qu'en moins de deux ans, la *Schola* est arrivée à réaliser le but suprême de ses désirs : *la création d'une école* qui doit former des hommes, des artistes, imbus de nos principes, respectueux des traditions des maîtres immortels et dignes de nous seconder dans notre tâche et d'agrandir le cercle de notre action.

Car, à l'heure présente, avant de chercher à conquérir la masse du clergé et des fidèles, et vaincre les préjugés de la routine, il faut créer des *lieutenants* pour notre œuvre, hommes de courage, capables de lutter corps à corps avec cette routine funeste qui nous paralyse. Par notre école, de jeunes apôtres iront bientôt porter au loin la bonne parole, et à force *de durer* nous finirons par vaincre les dernières résistances et nous imposer.

Pour arriver à cette action féconde, qui doit nous assurer un jour la victoire, il faut deux choses : la *foi dans l'art* et le *désintéressement dans le métier.* On a trop élevé la jeunesse artistique dans le souci du gain que doit lui fournir un jour l'exploitation de ses études scolaires. Pour lutter contre ces fâcheuses tendances, il faut créer chez la jeunesse un *esprit de famille* qui lui permette, tout en s'enrichissant des doctrines des maîtres, de les faire partager aux plus petits, en les initiant sans chercher pour cette dépense d'action aucune rémunération. Pour atteindre ce but, nous créerons parmi nos élèves de premier degré des *moniteurs* pour les commençants, et nous veillerons à ce que, dans l'intérêt même du moniteur qui doit devenir maître à son tour, cet apprentissage d'éducation soit fait avec tout le dévouement nécessaire.

Par la culture en commun, unis dans une mutuelle admiration, maîtres et élèves, chaque semaine, en lisant, en écoutant les œuvres des grands compositeurs, chercheront à leur dérober quelques étincelles du feu sacré. Au lieu de faire de nos élèves des *rapins d'atelier*, nous veillerons par cette *vie de famille* à ce qu'ils soient de bons ouvriers, bien simples, d'une grande cause que nous tâcherons de leur faire aimer comme une sainte mission.

L'aristocratie de l'art ne peut exister que par le génie et ne s'acquiert pas par des diplômes accumulés ; aussi à la *Schola* nous serons plus préoccupés de donner à nos élèves une éducation et une culture complète, que de les former à des épreuves de concours. L'élève studieux sortira de l'école avec un simple certificat, le constatant *bon pour le service* tout simplement. De ce fait, pas de concours, pas d'épreuves en loges, pas de ces délais cruels, qui ne tolèrent pas de migraines et peuvent vous faire manquer une carrière pour la vie. Avec ce système, nous pensons former des travailleurs modestes mais sûrs, et non des orgueilleux et des fruits secs. Nous verrons si l'avenir nous donnera raison.

De précieux encouragements nous font bien augurer de l'avenir, et si nous commençons modestement, peut-être serons-nous grands à notre tour. Car, si nous avons lutté et luttons encore dans les débuts de notre œuvre, nous pouvons être fiers de l'intérêt que nous avons su éveiller autour de nous. Avant toutes choses, nous devons, ici même, remercier S. Ém. le Cardinal Richard, notre vénérable Archevêque, qui nous a adressé une magnifique offrande, et nous montrer fiers d'être comptés parmi les

entreprises qu'il daigne seconder de sa sollicitude et de sa générosité. Par une lettre que l'on aura l'honneur de vous lire tout à l'heure, le vénéré Cardinal a daigné montrer à la *Schola* une confiance que nous nous efforcerons de mériter et qui raffermit notre courage.

Avant de terminer cette causerie, je tiens à saluer respectueusement la mémoire de trois vénérés prélats qui daignèrent seconder notre œuvre à ses débuts et l'encourager en lui accordant leur patronage : Mgr Desprez, Cardinal-Archevêque de Toulouse ; Mgr Bourret, Cardinal-Évêque de Rodez, et Mgr Cléret, Évêque de Laval. Le patronage que nous accorda le Cardinal Desprez nous a été continué, grâce à la haute sollicitude de son successeur, Mgr Mathieu, prélat éclairé, enflammé du culte des traditions, sentiment qui nous anime également et qui nous valut peut-être l'insigne faveur dont il nous combla. Puisse l'Évêque de Rodez futur continuer l'œuvre du Cardinal Bourret, qui fixa dans un mémorable mandement le bon fonctionnement de toutes les réformes ! Puisse son exemple être suivi par tous les Évêques français, à qui incombe le devoir de restaurer l'art musical religieux, comme ils ont restauré le gothique et le roman de nos cathédrales !

L'art religieux est un admirable symbole qu'on dégradera toujours en lui prêtant des voix qui ne sont pas les siennes. En ne cherchant à lui conserver que celles que lui a transmises la tradition et en tendant à ne créer à côté d'elles qu'une voix nouvelle, animée de leur esprit, quoique rajeunie en bien des points, la *Schola* croit servir la cause chrétienne et être digne de la haute mission qu'elle s'est tracée. Encore une fois nous verrons si l'avenir nous donnera raison.

Après l'audition d'un noël ancien, harmonisé à quatre voix par M. Gevaert, M. le Curé de la paroisse veut bien bien prendre la parole, et, dans une charmante improvisation, compare notre *Schola* à ces vieilles maîtrises du moyen âge, qui ont fait l'art chrétien et dont les peintres et les graveurs du passé nous ont conservé l'image.

M. Ch. Bordes, secrétaire de l'œuvre, prenant alors la parole, donne en quelques mots l'historique de notre fondation au point de vue purement pratique. Pensant qu'un rapport de ce genre présente aussi son intérêt, ne serait-ce que pour faire connaître à nos sociétaires le nom de nos bienfaiteurs, nous le reproduisons également dans son entier.

Mesdames et Messieurs,

Notre cher et vénéré Président vous a exposé le but moral et artistique de la *Schola*. Je n'ai rien à ajouter à de si excellentes paroles. Je me bornerai donc à vous rappeler en quelques mots les circonstances qui nous ont amenés à fonder ici notre *École de chant liturgique et de musique religieuse*, et à vous donner aussi quelques aperçus de notre budget.

Les circonstances ont servi notre audace. Nous étions fort pauvres alors, mais riches de projets, et parmi eux, celui que nous caressions avec le plus d'amour, était cette création de notre École. Un pur hasard me fit découvrir cet immeuble si bien approprié à nos débuts. Il fallait signer un bail onéreux, prendre des charges considérables, entreprendre de grands travaux d'aménagement, meubler nos classes, acheter des instruments de travail. Tout homme sage aurait probablement reculé, et il s'en compte heureusement au comité, mais *en société* on perd souvent la tête et on risque la partie. La Providence a été indulgente à notre présomption et nous a secondés. Des dons généreux sont venus à nous, de puissants patronages se sont manifestés. Nous avons senti qu'on comptait sur nous, et cette confiance a redoublé notre courage. A l'heure actuelle nous n'avons rien à regretter. A la liste des Archevêques et des Évêques qui nous

patronnent, se sont ajoutés de nouveaux noms. Si la mort nous a enlevé les deux Cardinaux de Toulouse et de Rodez, Mgr Hautin, Archevêque de Chambéry, Mgr Mathieu, nouvel Archevêque de Toulouse, NN. SS. les Évêques de Poitiers, Bayonne, Tarbes, ont daigné s'intéresser à notre œuvre. Mais de tous ces encouragements, celui qui nous est particulièrement précieux et qui va droit à notre cœur, c'est celui dont a bien voulu nous honorer S. Ém. Mgr Richard, Archevêque de Paris, en nous faisant parvenir une magnique offrande. Voici du reste le texte de la lettre qu'il a daigné nous faire adresser :

Monsieur le Président.

Mgr l'Archevêque a pris grand intérêt à la lecture du rapport que vous lui avez présenté sur les travaux de votre Société depuis sa fondation jusqu'à ce jour; et afin de donner à cette œuvre naissante un encouragement efficace, Son Éminence me charge de vous transmettre sous ce pli la somme de *mille francs*.

Grâce à cette magnifique offrande, grâce à celles de quelques-uns de nos sociétaires et bienfaiteurs, nous avons pu réaliser notre rêve et vous recevoir ici dans notre petite maison de famille, car nous voulons que la *Schola* soit « la maison élue » pour nos élèves et nos amis.

Voici quelques aperçus de nos recettes :

La *Schola* a encaissé jusqu'à ce jour, à titre de dons spécialement affectés à la fondation de notre École, une somme de 3545 francs, qui se répartit comme suit :

Don de Mgr Richard, Cardinal-Archevêque de Paris	1000 fr.
Mme la comtesse de Franqueville	500
Mme d'Abbadie	150
M. et Mme Vincent d'Indy	260
M. le prince de Polignac	150
Mme Morin	100
Mme Glandaz	100
M. le comte de Cholet	100
M. Pécoul	100
Mme Frappier, de Niort	100
Un anonyme, par l'entremise de M. Audollent	50
	2610
En outre, consacrant, avec l'autorisation de M. le Curé de Saint-Gervais, les parts de *fondateurs* des offices de la Semaine sainte de Saint-Gervais de 1896 à la caisse affectée à l'Ecole, nous pouvons inscrire la somme de	680
Quêtes aux mêmes offices	255
	3545

Il nous faut redoubler d'ardeur, et puisque nous avons entrepris cette École, travailler à la faire grande et à lui trouver toutes les ressources nécessaires pour se développer. Nous sommes déjà récompensés de nos peines premières. Des élèves sont venus à nous et certains d'entre eux nous donnent les plus grandes espérances. Décidés à ne pas marchander notre zèle, animés d'un réel esprit de désintéressement, nous espérons intéresser les fidèles à notre œuvre et leur prouver que l'on n'a pas besoin du secours de grandes combinaisons financières pour faire de bonnes choses quand on a la foi.

M. Vincent d'Indy, se levant alors, remercie en quelques mots M. l'abbé Delamaire, qui a bien voulu présider la réunion et bénir les locaux de l'École; le R. P. Hello, directeur du Patronage de Nazareth, qui a mis la chapelle à notre disposition pour le salut qui a suivi la réunion; M. l'abbé Audollent, pour sa belle allocution prononcée en chaire et que nous publions

ci-après, et tout l'auditoire, que la perspective de tous ces discours n'a pas trop effrayé.

Par une attention touchante, M. Vincent d'Indy, étant en cela l'interprète de la *Schola* tout entière, adresse au vénérable curé de Saint-Gervais, M. l'abbé de Bussy, absent de Paris, et que nous aurions tant désiré voir parmi nous, un souvenir de reconnaissance pour le passé de Saint-Gervais, sans lequel la *Schola* n'existerait peut-être pas. Grâce à sa haute bienveillance et celle de son premier vicaire, M. l'abbé Noyer, grâce aux exécutions répétées de Saint-Gervais, grâce au dévouement des Chanteurs, qui ne doivent aussi être oubliés, et à l'initiative de leur chef, M. Ch. Bordes, un terrain singulièrement fécond était préparé pour recevoir le germe de notre œuvre. Une pensée pieuse aux saints patrons de cette église devait tout résumer : aussi le petit chœur improvisé, groupé dans la salle voisine, entonna-t-il le *Gaudent in cœlis* de Vittoria, la merveilleuse antienne des saints martyrs, cette admirable pièce de chant, une des plus touchantes et des plus religieuses que nous aient fait connaître naguère les Chanteurs de Saint-Gervais, et aujourd'hui populaire.

Après l'exécution de ce motet, M. le Curé de la paroisse procède à la bénédiction des locaux de l'École, d'après les prescriptions liturgiques et les rubriques, auxquelles répondent les assistants ; puis les chœurs exécutent le *Factus est repente de cœlo* d'Aichinger.

Se rendant alors à la chapelle du Patronage, voisine de l'École, l'assemblée, après le chant du *Veni Creator* en chant grégorien, écouta avec une vive satisfaction la substantielle allocution que prononça M. l'abbé Audollent, secrétaire de l'Archevêché, à qui la *Schola* est profondément reconnaissante de tant de preuves d'intérêt.

Mes Frères,

Je ne crois pas sortir des limites de la vérité en disant que la cérémonie à laquelle nous venons de prendre part marque une date, non seulement dans l'histoire de la *Schola Cantorum*, dont elle consacre en quelque sorte les premiers efforts, mais encore dans l'histoire de la cause qu'elle sert et qui est celle de la restauration du chant religieux dans nos églises. Mon intention serait de justifier une telle assertion, en apparence téméraire, et, tout en rendant un sincère hommage au zèle des promoteurs de cette solennité, de chercher à quelles conditions sera durable l'œuvre entreprise.

L'art, de quelque nom qu'il s'appelle, peinture, sculpture, musique ou poésie, comporte nécessairement deux éléments : l'un, sous lequel il nous apparaît tout d'abord, qui est son expression ; l'autre, qui se cache sous ce manteau d'emprunt, c'est l'idée : forme et idée, voilà les deux composants de toute production artistique, éléments également indispensables, quoique à des degrés divers. Si, en effet, un corps sans âme ou une âme sans corps ne saurait jamais faire un homme, non plus la forme sans l'idée ou l'idée sans la forme n'aboutira jamais à rien d'artistique. Mais, d'autre part, s'il est vrai que dans l'homme le corps doit plus à l'âme que l'âme ne doit au corps, dans l'art la forme extérieure cède le pas à l'idée ; plus l'idée est noble, élevée, plus la forme peut s'effacer pour la laisser en quelque sorte transparaître. Toutefois, la perfection sera atteinte si une belle forme vient à recouvrir une idée digne d'elle ; les œuvres enfantées par l'union de ces deux principes deviennent immortelles.

Il ne faut pas chercher ailleurs, mes frères, le secret des beautés mélodiques que vous

préconisez et que vous désirez faire revivre. Elles sont l'expression pure, saisissante, adéquate, d'une idée plus haute encore.

J'ai parlé de l'expression : fut-il jamais à cet égard trésor plus riche que celui où vous allez puiser ? Deux sources sont ouvertes devant vous : l'une, celle des chants liturgiques proprement dits, composés pour le christianisme au berceau, mais marqués dès lors d'une empreinte sacrée qui devait leur faire traverser les âges ; l'autre, celle des chants qui ont acquis droit de cité officiel dans l'Église ; ils sont nés en dehors d'elle, mais ils se sont trouvés dès l'abord en si parfait accord avec elle, que l'accès de ses temples leur a été sans retard octroyé ; j'ai nommé le chant grégorien et le chant palestrinien, différents d'origine, de principes, d'allure, mais semblables pour le charme qu'ils exercent et la beauté qu'ils reflètent. Ce sont deux serviteurs assurément, mais de ces vieux serviteurs qui ont fait leurs preuves, qui ont élevé les générations passées et ont droit au respect des nouvelles. D'ailleurs, ils ne sont point égoïstes : non seulement ils vivent en parfaite intelligence, mais comprenant que le beau, toujours identique dans ses grandes lignes, doit néanmoins se plier dans le détail aux habitudes diverses des siècles, ils ont fait place à leurs côtés à un nouveau venu ; on l'a appelé la musique religieuse moderne ; elle n'est plus à trouver, elle est née elle aussi, une heureuse expérience de plusieurs mois lui a permis de prouver qu'elle pouvait vivre et prospérer. Et voilà, mes frères, le triple instrument dont vous allez vous servir ; tous les siècles s'y rencontrent, tous les genres de musique y figurent : c'est par vous que l'on saura si cette alliance est possible ; mais, dès maintenant, c'est votre mérite de l'avoir conçue.

Grâce à elle, vous vous montriez respectueux des traditions antiques ; vous receviez des mains de l'Église ces mélodies saintes qu'elle avait ou composées elle-même ou admises à ses cérémonies ; vous marchiez aussi de front avec ceux qui, dans les cloîtres, ont mission de chanter les louanges divines et qui, vos devanciers dans cette voie, ne vous en ouvrent pas moins généreusement leurs rangs aujourd'hui ; grâce à elle aussi, vous répondiez d'avance à un reproche que beaucoup tenaient en réserve à votre adresse : vous n'étiez, à les entendre, que des imitateurs serviles de l'antiquité, vous ignoriez votre époque et les tendances nouvelles du goût. Non, avez-vous répondu, nous sommes nés, nous avons grandi dans la même atmosphère que nos contemporains, mais nous estimons que cette atmosphère est artificielle et qu'il est bon d'y substituer l'air vivifiant que respiraient nos ancêtres ; toutefois, contraints que nous sommes de vivre au milieu d'elle, nous tenterons une conciliation et nous essaierons de créer un nouveau genre qui, pour n'être pas celui de nos rêves, témoignera du moins que nous avons à cœur de plaire.

C'est un noble souci que celui-là : il ne saurait, en effet, être indifférent à nos cérémonies que la forme extérieure en soit attrayante ; et ici, comme dans toute entreprise, l'excès et le défaut sont à craindre. Certains, animés aussi du désir de plaire, font entendre dans nos églises des chants qui diffèrent peu quant à leur nature de ceux que l'on entend dans d'autres enceintes ; abus manifeste, illusion moins douteuse encore, car la piété ne s'alimente point d'une nourriture mondaine : l'assimilation, voulue ou non, de la musique religieuse à la musique profane sera toujours nuisible à la première ; et, d'ailleurs, l'Église ne veut pas de compromis. D'autres, ou désespérant de plaire, en quoi ils sont peut-être trop sévères pour eux-mêmes, ou estimant trop peu les mélodies dont l'exécution leur est confiée, ignorent de parti pris la musique figurée des grands maîtres, et maltraitent, ne pouvant l'exclure, la musique grégorienne de nos graduels et antiphonaires.

Or, je ne crois pas, mes frères, que nous ayons le droit ni de transformer nos églises en salles d'auditions profanes, ni, par un excès contraire, de torturer, sous prétexte d'austérité ou par suite d'indifférence, les oreilles des fidèles. Quelle situation faite à

un croyant, que cette cruelle alternative, ou de ne pas satisfaire à des pratiques que son devoir lui dicte, ou de mettre au supplice son goût, qui a bien aussi quelques droits ! Et me tromperai-je beaucoup en disant qu'une logique instinctive ne fait alors retenir des obligations chrétiennes que celles dont l'omission constituerait une faute, et que nos grand-messes trop souvent désertées, nos vêpres reléguées parmi les pratiques d'un autre âge, auraient quelque raison de se plaindre de la façon dont on les a présentées aux oreilles des chrétiens attiédis ?

Vous, mes frères, les promoteurs de cette renaissance musicale dans nos églises, vous les sympathiques soutiens de ce mouvement, vous avez compris qu'il faut plaire par des exécutions saintes, afin de retenir les fidèles que nous possédons et d'attirer ceux qui nous auraient fuis. Et j'aime à vous voir investis d'une sorte d'apostolat vis-à-vis des chrétiens de notre âge. Dieu vous a donné, votre travail a développé en vous, artistes éminents, le don de captiver les foules ; vous avez mis ces talents précieux au service de l'Église ; c'était en faire un noble emploi ; et s'il est vrai que la parole du prédicateur peut devenir, par la grâce de Dieu, le canal d'une miséricorde à l'égard d'une âme, pourquoi les doigts de l'artiste, pourquoi la voix qui chante les louanges divines, ou celui qui la dirige, ou celui qui lui a inspiré ses harmonies, ne seraient-ils pas aussi les instruments par lesquels Dieu s'adresserait aux âmes ?

Et cette pensée m'amène à ce qui fait le véritable prix de nos chants religieux : l'idée.

Le langage que vous avez mission de parler, mes frères, n'est pas le vôtre, mais celui d'une société dont vous êtes les mandataires, l'Église : par conséquent les idées que vous aurez à faire valoir sont celles de l'Église, idées simples à coup sûr, puisque sous quelque aspect qu'elles se présentent, elles traitent de Dieu, ou de Jésus-Christ, Dieu fait homme, ou de la sainte Vierge Marie Mère de Dieu, ou des Saints, les amis de Dieu ; et, en ce sens, tout l'office liturgique est d'une admirable unité : la louange divine est au fond de chacune de ses parties ; idées nobles et élevées, est-il besoin de le dire ? puisque même nos sentiments humains, lorsqu'ils sont admis dans la prière officielle de l'Église, même les demandes temporelles que nous adressons à la Majesté divine, sont en quelque sorte épurés, spiritualisés, surnaturalisés par le contact de cet Être souverain qui les accueille ; et, comme l'on vit des saints, dans la ferveur de leur extase, s'élever de terre et rester suspendus dans les airs, ainsi nos pensées, nos désirs, nos vouloirs humains, sont transfigurés aux approches et dans le commerce de la Divinité ; que dire des pensées et des vouloirs divins eux-mêmes dont nos offices sont pénétrés ? Idées *fécondes* enfin ; car, à la différence des concepts mortels, qui sont courts et périssables, les pensées de l'éternité ont non seulement une durée, mais une ampleur, mais une profondeur sans égales. Qui peut mesurer que Dieu, les émotions secrètes dont les âmes ont été le théâtre en face de nos cérémonies saintes, le retentissement qu'une parole liturgique peut avoir rencontré dans un cœur docile, l'impression qu'aura produite sur un fidèle de passage dans une église l'*O salutaris hostia*, pieusement chanté, ou les graves harmonies du *Dies iræ*, le *Libera*, le *De profundis*, sur une conscience bourrelée de remords, pour qui la tombe entr'ouverte d'un ami a été comme une vision de l'au-delà.

Ne nous y trompons pas en effet : il y a dans les mélodies sacrées autre chose qu'une exécution plus ou moins flatteuse pour l'oreille ; pourquoi, si telle était toute leur vertu, d'autres chants, d'autres chœurs assurément plus complets au point de vue extérieur de l'art, n'obtiendraient-ils pas les mêmes effets ? Non, il y a dans les profondeurs de nos hymnes, de nos simples antiennes, de nos motets, un parfum délicieux, une moelle substantielle, une lumière éclatante, un langage mystérieux, qui enveloppent à la fois la nature sensible et la nature intellectuelle de l'homme, et les arrachant l'une et l'autre aux pensées vulgaires, les entraînent pour un temps du moins, pour toujours peut-être, vers les choses du ciel.

Voilà, ai-je dit, mes frères, ce que vous avez mission d'interpréter ; or, je vous prie, que fait l'acteur qui veut bien rendre son rôle ? Pour lui, les gestes, l'intonation sont choses sinon secondaires, du moins consécutives à une étude préliminaire et indispensable : il lui faut entrer dans son personnage, ne faire plus qu'un avec lui. Dans la mesure où ce but aura été atteint, l'on aura ou un grand artiste ou un artiste médiocre.

Vous aussi, mes frères, vous êtes des artistes, mais, Dieu merci, chargés d'une interprétation plus haute ; et, différence essentielle, l'acteur peut feindre des sentiments qu'il n'a pas, c'est même là tout son art ; le chantre sacré, le musicien religieux, ne sauraient rendre, sans en être pénétrés, les pensées qu'on leur confie. Serai-je donc assez hardi pour vous tracer votre voie ? Non, mes frères, car vous m'y avez devancé, et j'aime à constater que vous avez compris dès l'abord de quelle attitude vous devez surtout attendre le succès.

Vous vous êtes dit que ce furent des moines, des évêques, des papes, qui, dans le silence de leurs méditations, les Livres sacrés ouverts devant les yeux de leur âme, trouvèrent ces formules musicales dont le dépôt nous a été transmis ; vous avez observé que c'étaient des chrétiens, ces compositeurs des derniers siècles dont les œuvres, je ne dirai pas, ont vu le jour, mais ont mérité de vivre ; vous avez remarqué enfin que, faute de suivre ces illustres devanciers, d'autres artistes ont fait fausse route à la recherche des émotions religieuses.

Et c'est pourquoi, voulant que votre société fût animée d'un esprit de vie, vous avez commencé par écouter ce que demandait l'Église ; toute votre ambition a été jusqu'ici de seconder ses efforts, vous ouvriez aujourd'hui même vos portes à ses bénédictions, et vous ne visez dans l'avenir qu'à la faire apprécier et aimer davantage.

Vous avez fait tout cela spontanément ; soyez-en remerciés. D'ailleurs, Dieu assure souvent le succès humain aux intentions les plus pures ; je le désire de tout mon cœur pour votre œuvre. Mais, puisque nous sommes constitués les collaborateurs d'une fonction sainte, souvenons-nous de la parole du Sauveur : « Cherchez d'abord le royaume de Dieu et sa justice, et tout le reste vous sera donné par surcroît ». « Tout le reste », c'est la récompense terrestre de vos courageux efforts ; « le royaume de Dieu », c'est maintenant l'attachement inviolable à l'Église ; ce sera plus tard la vie éternelle, où nous chanterons encore, je l'espère, ces hymnes sacrés qui tant de fois nous auront émus ici-bas.

Ainsi soit-il !

Après l'exécution du *Salve Regina*, en chant grégorien, le salut fut donné par M. le Curé de la paroisse, et la petite maîtrise d'enfants et d'hommes chanta quelques pièces de choix : l'*Ave verum* de Josquin des Prés, le *Beata es* de l'abbé Boyer, le *Tantum ergo* de Bach, et un *cantique* nouveau de M. Ch. Bordes.

Le caractère familial et vraiment chrétien de cette séance d'inauguration nous permet de fonder les plus belles espérances pour la réussite de l'œuvre de la *Schola*, puisque nous fut révélée, une fois de plus, l'étroite communauté de vue et de sentiments qui anime ses membres et ses amis.

Jean de Muris.



LE CONGRÈS DE REIMS

(SUITE ET FIN)

Troisième journée. Au début de la séance, les congressistes sont heureux de voir enfin M. Bordes, arrivé, la veille au soir, de voyage. Il est prié de prendre place au bureau, comme assesseur. Pour répondre à un désir de M. Bonnaire, Dom Andoyer vient retracer brièvement les règles à suivre pour adapter, tant bien que mal, la methode grégorienne aux éditions usuelles. Ce n'est pas qu'on puisse ainsi obtenir des résultats satisfaisants : aucun artifice ne peut rendre grégorien le chant mutilé et saccagé des livres modernes; mais enfin, là où une édition défectueuse est impossible à remplacer pour le moment, on peut en améliorer l'exécution, et il faut encourager, en les dirigeant, les efforts faits dans le sens de la vraie méthode. Ces réserves faites, l'orateur entre dans son sujet, et sans s'arrêter aux détails, il expose sommairement les procédés de rectification les plus pratiques, en renvoyant pour ce qui concerne le chant neumé à l'excellente *Étude* de M. Choisnard. Tout un long chapitre de l'ouvrage du P. Lhoumeau est aussi consacré à cet ingrat sujet. L'édition rémo-cambrésienne elle-même, malgré sa fidélité plus grande à reproduire la note, est de celles qui, au point de vue du rythme, sont les plus loin de la vérité. A Reims, il était naturel qu'elle trouvât des défenseurs. Aussi un membre du clergé de la ville fit-il observer que là où l'édition était imposée, la méthode qu'elle enseigne l'était également. La réponse était facile : on ne doit pas croire *a priori* que l'intention du supérieur, qui prescrit une édition, s'étende jusqu'à la méthode; d'ailleurs il est à noter que la commission rémo-cambrétienne elle-même n'a proposé ses règles d'exécution que sous réserve expresse des perfectionnements et des amendements que les progrès de la science démontreraient nécessaires.

L'abbé Artigarum monte ensuite à la tribune, muni d'un volumineux dossier. C'est le rythme qui va faire l'objet de la lecture. Est-ce la théorie du mensuralisme qu'on va nous exposer? Si oui, la lutte sera chaude et intéressante : car le Bénédictin, qui a déjà, au cours de son rapport, lancé quelques traits de ce côté, semble prêt à défendre vigoureusement le rythme oratoire. Mais, au grand regret des belliqueux, l'engagement n'a pas eu lieu, M. Artigarum s'étant borné, sur le rythme, à des généralités qui n'offraient pas une prise suffisante. Une petite escarmouche seulement, à propos de *podatus*, et tout s'est borné là. On n'a même pas pu savoir quelle était sur ce sujet la pensée de l'orateur, qui s'est retiré un peu brusquement, sentant peut-être que l'assistance n'était plus d'humeur, après les longues séances des jours précédents, à suivre une dissertation longue, ardue et technique. M. l'abbé Demars, qui, pendant toute la matinée, avait couvert les deux faces d'un vaste tableau noir de signes qui semblaient à beaucoup quelque peu cabalistiques, entreprend alors de prouver que les signes neumatiques dérivent des signes hébraïques; sur ce point, il n'arrive pas à convaincre que de vagues analogies, toujours possibles entre signes graphiques, suffisent à établir une relation de filiation. Puis il expose une théorie des tétracordes, qui, vu son degré élevé d'abstraction, n'arrive pas à captiver l'intérêt d'une assemblée dont l'attention est visiblement à bout de forces. Aussi bien l'heure est venue de la petite exécution grégorienne annoncée le premier jour. Sous la direction de Dom Andoyer, une quinzaine de congressistes, groupés sur l'estrade, font entendre l'introït, le graduel, l'alléluia et la communion de la messe de l'Assomption, et le *Gloria in excelsis* de l'ordinaire des dimanches. Nous l'avons déjà dit : étant donné les conditions dans lesquelles se produisait cette petite audition, elle ne pouvait être parfaite ; elle a cependant suffi à donner une idée assez juste de la mélodie et du rythme grégoriens ; de plus, les explications données au cours

des répétitions avaient pu ébranler quelques préjugés, éclairer des incertitudes. Toujours est-il que l'impression produite fut favorable. Pour nous, nous aurions voulu, dans les mêmes conditions et faisant parallèle, une exécution d'après les principes mensuralistes. On a pu se demander pourquoi ce système, qui à Bordeaux avait cru pouvoir prendre de grands airs d'assurance, s'est tenu à Reims si modeste et si effacé, alors que liberté pleine et entière lui était laissée de se produire. Il est permis de croire que les progrès toujours croissants de la cause grégorienne ont fait comprendre au mensuralisme que ses airs dédaigneux vis-à-vis du rythme oratoire, du « pothiérisme », n'étaient plus de saison.

Jusqu'à ce moment, la question de la musique palestrinienne avait été laissée de côté, ou si on en avait parlé incidemment, ç'avait été pour en signaler les prétendus défauts. Il était temps qu'une voix autorisée s'élevât pour défendre cette forme si achevée de la musique religieuse. Ce rôle revenait naturellement au directeur des « Chanteurs de Saint-Gervais ». Dans une causerie familière, mais pleine d'aperçus originaux et de vues profondes, M. Bordes développa tous les titres de la musique palestrinienne à être regardée comme le type de la vraie musique d'église. Celle-ci doit avoir d'autres caractères que la musique profane : sa destination même lui fait une loi d'éviter certains effets extérieurs, s'adressant plus directement aux sens ou aux passions. L'absence de ces effets dans la musique des maîtres primitifs est regardée souvent comme un défaut : c'est au contraire par ces prétendus défauts que leur genre est si profondément religieux. L'art palestrinien n'est étranger à aucune des richesses de la mélodie, de l'harmonie ; mais toutes ces ressources, il les met en œuvre pour charmer doucement l'âme, la pacifier, l'élever dans les régions supérieures. D'ailleurs la *Schola* n'entend pas tarir l'inspiration des maîtres modernes ; tout en usant des procédés, des ressources de l'art contemporain, on peut, quand on écrit pour l'église, chercher à exprimer le même idéal que poursuivaient les maîtres anciens. Combien il eût été désirable que cette persuasive apologie eût été appuyée par l'audition de quelques-uns des chefs-d'œuvre palestriniens, interprétés par les « Chanteurs de Saint-Gervais », ou, à leur défaut, par quelque société chorale ou un chœur d'amateurs ! En pareille matière, une belle exécution est plus éloquente que les plus éloquents discours. Répétons-le : ç'a été dans le Congrès une regrettable lacune.

Le moment de clore les travaux était enfin arrivé. Il ne restait plus qu'à discuter les vœux, puisque maintenant tout Congrès doit émettre des vœux, pour résumer et condenser en quelques propositions ses désirs et ses aspirations communes. Étant donné la composition de l'assemblée, il ne fallait pas s'attendre à ce que les formules de ces vœux fussent expressément et explicitement favorables aux principes de la *Schola*. Cependant il était visible, d'après l'esprit général qui s'était manifesté, que non seulement aucune note discordante n'y serait insérée contre ces principes, mais que l'intention générale, sous le vague des formules, serait nettement favorable aux saines idées réformatrices que nous cherchons à faire prévaloir. C'est ce qui a eu lieu : l'adhésion aux vœux de Bordeaux n'avait pas grande portée, mais en faisant siens aussi les vœux de Rodez, l'intention était mieux marquée. Quant aux vœux ajoutés par l'assemblée de Reims, nous ne les reproduisons pas ici, puisque nous les avons déjà donnés en tête de ce compte rendu. Comme on a pu le voir, ils insistent sur la nécessité de donner partout une place plus importante à l'enseignement du chant liturgique rituel ; puis, à côté de ce chant rituel, puisque l'Église admet le concours de la musique vocale figurée et de la musique d'orgue, ils réclament, de la part de cette musique auxiliaire, le souci de se conformer non seulement aux règles générales de l'art, mais aussi aux conditions spéciales qui lui sont imposées par la dignité du culte et les convenances liturgiques.

A ces vœux était jointe une adresse respectueuse à l'Épiscopat, pour le prier de prêter le concours et l'appui de son autorité à la cause de la réforme et de l'amélioration du

chant religieux. Puis l'assemblée se sépara, après une courte allocution de M. le vice-président Bussenot.

Tel a été le Congrès de Reims. Pour en résumer en quelques mots la portée, nous dirions volontiers qu'il a été une contribution réelle, quoique modeste, à la cause de la réforme, prise dans son acception la plus générale. Quant aux principes de la *Schola,* ils n'ont été en butte à aucune attaque directe sérieuse : ils étaient même, visiblement, l'objet des sympathies de la majorité. C'était tout ce qu'on pouvait souhaiter d'un Congrès, et c'est beaucoup, étant donné que ces principes résument toute la réforme dans ce qu'elle a de plus pratique et de plus sérieux. D'ailleurs, à notre humble avis, ce n'est pas aux Congrès qu'on peut demander des solutions nettes, même sur le terrain pratique. Ces réunions ont certes des avantages : en ce sens qu'elles peuvent susciter des mouvements d'opinion, quand elles se présentent avec un certain éclat sérieux, qu'elles imposent par le nombre, la haute compétence des principaux membres, l'ordre et l'ampleur des débats. Elles ont aussi pour résultat de rapprocher les uns des autres ceux qui soutiennent les mêmes causes, et de leur permettre de s'encourager, de s'entr'aider. Mais on devrait en écarter les discussions purement théoriques, ou strictement techniques : ce n'est pas, malgré la formule, « du choc des idées que jaillit la lumière », sur le terrain de la science. Il nous semble aussi que les débats devraient être dirigés avec plus d'autorité ; le programme pas trop touffu, mais suivi fidèlement, et qu'il ne devrait pas être permis de parler plusieurs à la fois. Enfin de telles assemblées gagneraient à être distancées les unes des autres par des laps de temps de trois ou quatre années au moins ; dans l'intervalle, il y aurait des réunions régionales, où prêtres et laïques, dévoués à la même cause, discuteraient entre eux sur tout ce qui a rapport à l'exécution de la musique d'église. Nous avons pu juger nous-même, par les petits colloques de Niort et de Ligugé, combien ces modestes réunions étaient plus attrayantes et plus fécondes en utiles et sérieux résultats. Cependant, dès lors qu'un Congrès est annoncé, regardons comme un devoir d'y prendre part, ne fût-ce que pour défendre nos principes, s'ils venaient à être attaqués, et pour ne pas donner lieu à ceux qui leur sont opposés d'interpréter notre absence comme une marque de timidité et un aveu d'impuissance.

Dom R. ANDOYER.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

Société Lorraine

Les fêtes de Toul. — La fête de la Société de Sainte-Cécile, que nous avons annoncée dans notre dernier bulletin, est fixée au dimanche 22 novembre. Elle sera célébrée aux offices paroissiaux de la Cathédrale, sous la haute présidence de S. G. Mgr l'Évêque de Nancy, qui veut bien ajouter à la solennité de la cérémonie par sa présence et à son intérêt par l'autorité de sa parole.

La messe *Quarti toni* de Vittoria et un motet de Palestrina : *Dum aurora finem daret,* dont les paroles appartiennent au propre de la fête de sainte Cécile, seront exécutés à l'office du matin.

Les vêpres de sainte Cécile, chantées d'après la version grégorienne, avec faux-bourdons alternés de Zachariis, Carolus Andreas, Viadana, seront suivies du salut du très saint Sacrement, pendant lequel les chœurs donneront le *Tantum ergo* de J.-S. Bach, l'*Ego sum* de M. l'abbé Boyer et l'*Ave Maria* de M. Ch. Bordes.

Au grand orgue, M. A. Pirro fera entendre, pendant la messe et les vêpres, des inter-

ludes tirés — pour sauvegarder l'unité de style avec les pièces de chant — des œuvres des anciens maîtres, tels que Cabezon, Titelouze, Frescobaldi, etc. Les chants du salut étant particulièrement empruntés au répertoire moderne de la *Schola*, l'orgue jouera, à cet office, des pièces du même répertoire, et, entre autres, l'*Intermède* de M. Guy Ropartz.

Le lendemain lundi, à Saint-Gengoult, une messe basse sera accompagnée de cantilènes grégoriennes et de cantiques populaires, chantés par les jeunes filles du pensionnat des Religieuses de la Doctrine chrétienne, que leur vénérée Supérieure a la bonté d'associer à cette fête musicale.

M. Jeanjean, l'organiste de Saint-Gengoult, exécutera diverses pièces du répertoire moderne de la *Schola*, de MM. Jumel, de la Tombelle, etc.

Dans l'intervalle de ces divers offices, une réunion intime sera tenue, où l'on arrêtera la constitution d'une Société régionale pour la diffusion, dans le pays Lorrain, des principes de la *Schola*, qui ont d'ores et déjà acquis droit de cité dans la vieille ville des Trois-Évêchés.

J. O.

Société de Normandie

Les fêtes de Caen. — Afin d'aider à la fondation de la Société régionale de Normandie, un comité s'est fondé à Caen sur l'initiative de M. Dupont, organiste de Saint-Pierre, afin d'aider la *Schola* à faire valoir, en une journée musicale pleine d'attraits, l'excellence de ses principes.

Cette fête musicale aura lieu le 12 novembre prochain, sous la présidence de Mgr Hugonin, Évêque de Bayeux. Elle comprendra : 1° une messe basse consacrée au chant monodique et unanime exécuté par les pensionnats et des confréries, et où l'on chantera des fragments de la messe *Orbis factor*, avec les versets de M. de la Tombelle, des cantilènes grégoriennes, des cantiques anciens et modernes, notamment un ravissant cantique du *Recueil des Missions* du P. Sandret (1716), composé en rythme libre, procédé que le P. Lhoumeau a si heureusement remis au jour; 2° une première audition-conférence consacrée à la théorie et à la pratique du chant grégorien; 3° une seconde séance du même genre consacrée à la musique figurée; 4° un salut solennel donné à Saint-Pierre, où l'on entendra, par une société d'amateurs de la ville, un choix des plus belles pièces palestriniennes et modernes mises au jour par les *Chanteurs de Saint-Gervais* et la *Schola Cantorum*, notamment le *O magnum mysterium* de Vittoria, l'*Adoramus* de Corsi, le *Domine convertere* de Roland de Lassus, le *Dum aurora* de Palestrina et le *Beata es* de l'abbé Boyer, un motet de César Franck, et à l'orgue plusieurs pièces classiques et modernes exécutées par M. Dupont.

L'annonce de cette fête reçoit dans toute la région un très favorable accueil. Tout le jeune clergé se fait une fête d'assister aux conférences et aux offices de Saint-Pierre. Nous reparlerons le mois prochain de cette intéressante manifestation.

J. Desroches.



NOS CONCOURS

Deux mentions ont été décernées par le jury pour le concours du cantique latin *Nunc Sancte nobis Spiritus*, la première à M. Paul Jumel, la seconde à M. l'abbé Herment, professeur au petit séminaire de Saint-Memmie, près Châlons-sur-Marne. La pièce de M. Jumel sera publiée un jour dans un des fascicules de notre « Chant Populaire ».

*
* *

Il est mis au concours, pour le mois d'octobre, une pièce d'orgue : **Offertoire funèbre**, avec ou sans pédales. Les manuscrits devront être envoyés à la *Schola* avant le 15 décembre prochain.

L. P.

NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Pulvis et umbra sumus

MOTET A QUATRE VOIX DE ROLAND DE LASSUS

Ce motet, par son caractère profondément émouvant, par la liberté de ses dessins mélodiques, est un des exemples les plus saisissants du génie novateur de Lassus, que nous avons maintes fois signalé. Les critiques qui refusent à la musique palestrinienne le sentiment, ceux qui la voudraient à ce point immatérielle qu'elle ne soit plus qu'une « expression » mathématique, et qui ne la reconnaissent *religieuse* qu'à ce prix, seront interdits devant l'humaine émotion qui se dégage de ce splendide motet. Certes, la musique religieuse ne doit pas se prêter à la sensiblerie et tomber dans la romance, mais lui refuser le don de nous toucher et d'être le miroir où se reflètent les plus hautes émotions de notre âme, c'est condamner du même coup la prière qui n'est pas purement rituelle, et repousser les plus belles œuvres de saint François de Sales et de sainte Thérèse. Nous serons donc reconnaissants à Roland de Lassus, qui était un mauvais sujet, et à Vittoria, qui était un saint, d'avoir *humanisé* tous deux la langue musicale. L'Église a raison de condamner souvent les rêvasseries mystiques de certaine littérature bigote, mais quand une bonne fois elle s'armera contre les fadaises musicales qui inondent nos maîtrises et les communautés, elle aura fort à faire avant d'atteindre le *Pulvis et umbra sumus* de Lassus, le *O vos omnes* de Vittoria, et même le *Peccantem me quotidie* de Palestrina, qui a su, lui aussi, chanter, à ses heures, les affres du repentir et de la mort.

Nous avons parlé de la liberté mélodique et rythmique de certaines « idées » de Lassus. Nous ne pouvons citer un exemple plus frappant que le thème initial de ce motet. Le voici :

Pul... ——————— vis

Quiconque a étudié d'un peu près la musique palestrinienne, aura remarqué que les dessins mélodiques procèdent, la plupart du temps, par degrés conjoints et par mouvement direct, se repliant par tierce, ou quinte, ou octave, c'est-à-dire par degrés consonants. Ici, c'est par *quartes* que procède Lassus. Doit-on en conclure que l'idée, quelque peu tourmentée, exprimant à merveille le sentiment de torture morale de l'âme coupable, soit indigne de l'Église ? Certes non : puisque la forme admise par l'Église, le *motet*, la structure vocale, le *contrepoint*, sont conservés, peu importe que la langue, par des innovations hardies, les rajeunisse et leur permette d'exprimer plus que n'avaient su le faire les devanciers. Ne soyons pas plus rigoureux que l'Église : elle a toujours aidé au développement des arts qui s'étaient consacrés à elle. Sans vouloir la diriger, il reste aux artistes la noble tâche de réglementer les acquêts du progrès et de continuer le monument.

La liturgie, enfermée dans ses rites, se transforme quelque peu, évolue, tout en

conservant son esprit. Pour la musique liturgique, conserver les formes est un devoir; en rajeunir quelque peu la langue et l'humaniser n'est pas un crime, c'est un progrès. La tâche est délicate, et la bonne intention n'est pas toujours suffisante. Le culte de l'histoire et des traditions sera le sûr garant d'une bonne direction.

Mais nous voici loin du motet de Lassus. Je parlais de liberté mélodique et rythmique : c'est sur ce dernier terme qu'il est bon, je crois, de donner quelques éclaircissements. La science du rythme est peu étudiée, encore moins enseignée ; c'est pourtant l'âme de la musique, et c'est merveille de voir l'intuition quasi miraculeuse des génies créateurs, qui ont su développer, *sans l'avoir jamais raisonné*, cet élément essentiel de l'art. Pour nous, deux rythmes sont en présence dans la musique, rarement unis, et différant essentiellement l'un de l'autre. L'un est libre dans la succession de ses périodes. C'est le *rythme libre* ou *récitatif*. Le chant grégorien l'a immortalisé. Il se retrouve encore dans la musique palestrinienne, quoique cette musique soit asservie aux règles de la division proportionnelle des sons, qui a complètement transformé les rythmes, en les *métrant* à la façon des vers. L'autre est mesuré, et différent du premier en ce que les accents ou *poids* rythmiques sont doublés, si l'on peut s'exprimer ainsi, par l'adjonction du *temps fort*, qui a créé dans chacun des rythmes ou mots musicaux, non plus une *arsis* et une *thésis*, *élan* et *repos* de l'ancienne phraséologie grégorienne, mais deux *ictus* presque identiques, qui enserrent la phrase, la *délimitent*, l'asservissent aux lois de la carrure. Je ne veux pas ici faire le procès du rythme mesuré; mais je crois que l'avenir est au rythme libre, et j'aime à le considérer comme le rythme essentiellement liturgique.

Dans le *Pulvis et umbra sumus*, les deux styles se mélangent, et, à ce point de vue, l'étude rythmique en est très captivante. Dès la première ligne de la partie de basse, nous avons les deux exemples recherchés, l'un

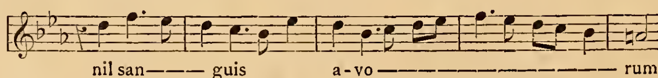


avec ses deux ictus métriques, l'un initial, d'autant plus frappé qu'il n'est pas précédé d'une anacrouse pour lui donner quelque élan; l'autre final, sur le *mi*, se terminant par une finale féminine en forme de clivis. Plus loin, au contraire,

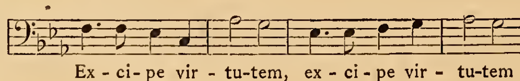


l'accent du mot régit seul le rythme, le repos se fait sur un temps faible, l'élan de la voix correspond à l'élan de la syllabe.

Après, les phrases rythmiques se succèdent, se contractent à la façon des rythmes grégoriens, aucun souci de carrure n'asservit la phrase :



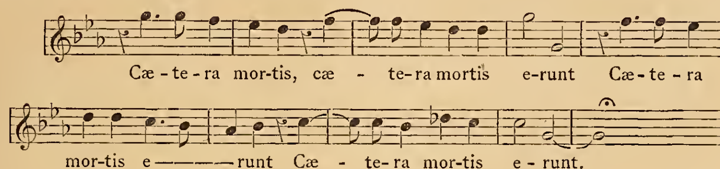
tandis que dans le dessin suivant :



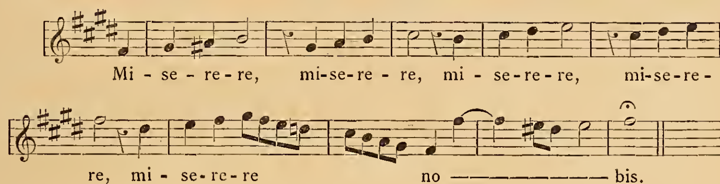
tout est soumis aux lois rigoureuses de la mesure.

Ne voulant allonger outre mesure cet article, nous renvoyons nos lecteurs, pour les détails d'exécution, aux nuances et indications qui sont consignées dans l'édition du

motet. Elles suffiront amplement à l'animer et le faire goûter à tous ceux qui l'entendront. Je veux recommander seulement aux ténors de mettre en relief la phrase qui termine la pièce et qui, depuis la mesure [59], se reproduit en appels désespérés, avec une insistance dont les exemples sont rares à cette époque. La voici :



Voilà une de ces nouveautés du génie de Lassus. En exemple, je citerai encore la belle péroraison de l'*Agnus Dei* de la messe *Douce mémoire* du maître, où le procédé est plus saisissant encore, étant donné le génie de la langue musicale du temps.



C. B.

Ce motet a été remis en partition, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, d'après la notation ancienne (édition Adamus Berg, de Munich, 1573). Il a été publié tout d'abord (1893) dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* (Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais), et, depuis, dans le deuxième volume des Œuvres complètes de Roland de Lassus, Breitkopf et Hærtel, à Leipzig.

Il porte le n° 29 de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs.*

Partition avec réduction des voix, prix : 1 fr. 25 ; sans réduction des voix : 80 centimes.

Parties de chœur en partition, 20 centimes ; par dix, 15 o/o de réduction ; par vingt, 25 o/o de réduction, au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 15, rue Stanislas, Paris.



MOIS MUSICAL

PARIS

Église de la Sorbonne. — Pour la fête de sainte Ursule, patronne de l'église, M. l'abbé Bouquet, administrateur de la chapelle, avait convoqué un groupe de dix Chanteurs de Saint-Gervais, qui ont exécuté, avec et sans accompagnement, différentes pièces de leur répertoire ancien et moderne, notamment l'*Adoramus* de Corsi, le *Diffusa est* de Nanini, des fragments d'une œuvre de Vittoria et un cantique nouveau de M. Ch. Bordes. M. André Pirro tenait l'orgue et a exécuté des versets de Titelouze, de Georges Muffat, vieil organiste allemand, un des précurseurs de Bach.

DÉPARTEMENTS

Clichy. — M. Drées, maître de chapelle, a fait exécuter à la fête patronale de son église la *Missa Brevis* de Palestrina et divers faux-bourdons du dix-septième siècle. Chanteurs et paroissiens, absolument conquis à ce genre de musique, ne cessent d'encourager le vaillant maître de

chapelle de sa courageuse initiative. Chant grégorien et musique palestrinienne seront dorénavant le seul répertoire de la paroisse. Seraient-ce maintenant les maîtrises de la banlieue qui donneraient le ton à celles de la capitale ?

Nancy. — La maîtrise de Saint-Léon, qui fut une des premières à suivre le mouvement de Saint-Gervais et à entrer résolument dans la voie des réformes, nous communique le programme de ses diverses solennités de cet été.

A la fête de saint Léon IX, patron de l'église, elle exécuta la *Missa secunda* de Hasler, et le splendide motet *Nos qui sumus in hoc mundo* de Roland de Lassus ; à la Pentecôte : la messe *Quinti toni* de Roland de Lassus ; à l'Assomption : la *Missa tertia* de Hasler, le *Diffusa est* de Nanini, le *Surge Petre* de l'abbé Boyer, des faux-bourdons du seizième siècle. Voici le programme de la Toussaint : *Gaudent in cœlis* de Vittoria ; messe composée de divers morceaux empruntés à plusieurs messes de Palestrina inscrites au répertoire de la maîtrise ; et aux vêpres, des faux-bourdons. Notre correspondant ajoute : « Cette musique est pour beaucoup de musiciens de notre ville une véritable révélation. » Toutes nos félicitations à la courageuse initiative et à la persévérance de M. l'abbé Pène.

ÉTRANGER

Bruxelles. — Une Société similaire à celle de Saint-Gervais vient de se fonder à Bruxelles sous le nom de *Chanteurs de Saint-Boniface*. Ces chanteurs se proposent d'exécuter, entre autres œuvres, toutes les pièces qui ont fait la réputation des *Chanteurs de Saint-Gervais*. Comme ces derniers, ils se sont groupés à la suite de plusieurs exécutions dont nous avons rendu compte, et qui eurent le plus grand succès ; comme eux aussi, ils ne manqueront pas de s'imposer et de créer un mouvement d'opinion dont la conséquence sera peut-être, comme à Paris, la création d'une *Schola Cantorum*, qui, à Bruxelles, rendrait les plus grands services. Parmi les notabilités qui patronnent l'œuvre, nous lisons les noms de MM. Gevaert, Tinel, le chanoine Van Damme, etc., etc. Le chef en sera M. Carpay, maître de chapelle de Saint-Boniface, le promoteur de la première heure.

Rome. — M. Bossi, le distingué directeur du Conservatoire de Venise, chargé de la partie musicale de la cérémonie du mariage du Prince de Naples, a fait exécuter à Rome, à l'église Santa Maria degli Angeli, une messe de Palestrina qui a produit une impression considérable, et une marche nuptiale de sa composition, sur laquelle les journaux ne tarissent pas d'éloges. Nous connaissons diverses compositions du jeune maître italien, notamment ses pièces d'orgue parues chez Durand et fils, et que César Franck aimait et patronnait, et nous avons tout lieu de penser que sa marche est à la hauteur de sa réputation.

G. de Boisjoslin.



Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année — No 11 — Novembre 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)	BUREAUX	ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères. Conférence prononcée à Paris, à l'Institut catholique, le 14 mars 1896. . R. P. Dom A. Mocquereau.
Chantons en prose. . . . . R. R. A. Lhoumeau.
Nos Sociétés régionales : Les fêtes de Normandie et de Lorraine . L'abbé Masselin ; J. de Muris.
Nos concours. . . . . L'abbé L. Perruchot.
Mois musical. . . . . G. de Boisjoslin.
Notre encartage : Versets pour l'hymne *Ave maris stella* . . . G. Tebaldini.
Notes bibliographiques.

L'ART GRÉGORIEN

SON BUT, SES PROCÉDÉS, SES CARACTÈRES

Conférence prononcée à l'Institut catholique de Paris

LE 14 MARS 1896

Par le R. P. Dom ANDRÉ MOCQUEREAU

Moine Bénédictin de Solesmes

I

MESSEIGNEURS [1], MESDAMES, MESSIEURS.



Nous avons de Platon une admirable définition de la musique : « C'est l'art, dit-il, qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme et lui inspire le goût de la vertu. » D'après lui, la plus belle mélodie est celle qui exprime avec le plus de perfection les bonnes qualités de l'âme. « Les Muses, disait-il encore, nous ont donné l'harmonie, dont les mouvements sont semblables à ceux de nos âmes, non pour servir à de frivoles plaisirs, mais pour nous aider

1. Mgr l'Archevêque de Besançon et Mgr l'Évêque de Nancy. Cette conférence, déjà publiée dans la *Revue de l'Institut catholique de Paris*, a été donnée également le 18 mai dans une séance présidée par ces deux illustres prélats. A cette occasion, quelques développements nouveaux ont été ajoutés à la première rédaction ; ils trouveront place dans cette édition.

à régler sur elle les mouvements désordonnés de notre âme, comme elles nous ont donné le rythme pour réformer les manières dépourvues de mesure et de grâce de la plupart des hommes. » Tel était l'idéal supérieur que les Grecs avaient de la musique. Pour eux, elle était l'expression de l'ordre en toutes choses. Ils ne la considéraient pas seulement comme un art d'agrément, ils en faisaient la base nécessaire de la civilisation et des mœurs, une cause d'ordre et de paix pour l'âme, de santé et de beauté pour le corps. Les maîtres de musique obligeaient en quelque sorte « la mesure et l'harmonie à s'identifier avec l'âme des jeunes gens, afin que, devenant plus doux, plus mesurés, ils fussent plus capables de bien parler et de bien agir. Toute la vie de l'homme, en effet, a besoin d'eurythmie et d'harmonie [1]. »

La musique elle-même, par son caractère de noble simplicité, par son allure douce et calme, secondait les efforts du maître et le conduisait comme naturellement au but moral qu'il devait poursuivre. « Exprimer par les sons, dit Westphal, une vie réelle — une vie passionnée — de l'âme, voilà ce que l'antiquité n'a jamais tenté. Ce mouvement tumultueux où la musique moderne entraîne notre fantaisie, cette peinture de luttes et d'efforts, cette image de forces opposées qui se disputent notre être, tout cela était absolument étranger à la conception hellénique. L'âme devait être transportée dans une sphère de contemplation idéale où, trouvant la paix avec elle-même et avec le monde extérieur, elle pût s'élever à une plus grande force d'action [2]. »

Sans doute l'art musical grec n'est pas toujours resté fidèle à cet idéal, mais il nous suffit de savoir que, dans sa pureté primitive, il s'élevait à cette hauteur de conception.

L'Église, société des âmes fondée par Notre-Seigneur Jésus-Christ, héritière de tout ce qui, dans le monde, était le bien, le beau, devait nécessairement recueillir cette tradition des premiers âges et donner une place prépondérante à l'art musical, en l'employant d'abord au culte divin, ensuite à la moralisation et au perfectionnement de ses membres. Tâche difficile, si l'on songe à l'état du monde au moment où elle en entreprenait la conquête pacifique ; mais sa force et son espérance reposaient sur son chef, véritable Orphée dont la voix sait attendrir les rochers, dompter les bêtes féroces.

De la bouche de saint Paul l'Église avait recueilli cette parole : « *Instruisez-vous, avertissez-vous les uns les autres par des psaumes, des hymnes et des cantiques.* » Une exhortation venue de si haut avait force de loi ; c'est pourquoi on peut regarder la musique sacrée comme une des parties constitutives du culte catholique ; c'est la pensée de saint Denys, et nul mieux que le grand évêque de Paris n'a parlé avec plus de profondeur de la divine psalmodie. Pour lui, *elle est la préparation aux plus hauts mystères du christianisme* [3].

« Le chant sacré des Écritures, dit-il, qui entre, pour ainsi dire, dans l'*essence de tous nos sacrements*, devait se retrouver dans le plus auguste de tous (il s'agit du mystère de la communion ou synaxe) ; car, que voit-on dans les livres inspirés de la sainte Écriture ? On y voit Dieu créateur et ordonnateur de toutes choses... » Ici saint Denys décrit le drame humain et divin qui se déroule dans nos saints Livres et dans la liturgie ; puis il ajoute : « Ainsi donc ces chants sacrés... forment comme un hymne général où sont exposées les choses divines et *ils opèrent en ceux qui les récitent saintement une heureuse disposition* soit à conférer, soit à recevoir les divers sacrements de l'Église. Par les charmes de l'harmonie, le cantique sacré prépare les puissances de notre âme à la célébration immédiate des mystères ; il les soumet, dans l'entraînement de ce concert,

1. Ces dernières lignes de Platon ont été récemment commentées par S. Ém. le Cardinal Perraud dans des pages à la fois graves et charmantes sur le rôle de la musique dans l'éducation. Je me fais un devoir de les signaler ici. Voici le titre de cet ouvrage : *Eurythmie et harmonie, commentaire d'une page de Platon*, Paris, Téqui, 1896.

2. WESTPHAL, *Metrik*, I, 261. — Cf. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, p. 36.

3. *Œuvres de saint Denys l'Aréopagite*, traduites du grec par l'abbé DARBOY. De la Hiérarchie ecclésiastique, ch. III, p. 275.

aux cadences d'un unanime et divin transport; il les harmonise avec Dieu, avec les frères, avec elles-mêmes. » Paix, force, pureté, charité, tel est l'idéal, plus élevé encore que celui des Grecs, de la musique chrétienne.

Mais une musique humaine peut-elle le réaliser ?

Notre musique moderne ? Oh ! si vous la questionnez, elle vous répondra sans hésiter : « *Quo non ascendam ?* Qui m'en empêcherait ? » Demandez à M. Combarieu, le plus hardi explorateur de la puissance et de la pensée musicales [1] : il vous répondra sans doute que ce noble but n'est pas au-dessus de ses moyens. J'admire, je respecte le sentiment de l'éminent musiciste, mais je ne saurais le partager. Non ; je la connais : telle qu'elle est aujourd'hui, elle ne peut planer dans les hauteurs de l'idéal chrétien. M'opposeriez-vous les grands noms des créateurs de la symphonie classique : Haydn, Mozart, Beethoven ? Je répondrais encore : Non. Ces aigles de l'harmonie n'ont pu atteindre les sphères sereines de la musique chrétienne ; ils avaient la puissance de conception, l'inspiration, le coup d'aile du génie, plusieurs jouissaient des lumières de la foi, du feu de l'amour ; une seule chose leur a manqué : une langue musicale assez pure, assez dégagée de tout alliage terrestre, pour être l'écho fidèle de ce calme divin, de cette régularité paisible, de cette harmonie toujours consonante qui résonne sans cesse dans l'âme de la sainte Église et nous rappelle, sur cette terre d'exil, les tranquilles et éternels concerts de la Jérusalem céleste.

A Dieu ne plaise qu'en portant ce jugement sur ces grands hommes, je veuille les amoindrir ! Non, certes ; je suis prêt à publier mon admiration pour leurs œuvres. Si je les reniais, je renierais les plus chers de mes souvenirs. Que de fois, tout petit enfant, je me suis endormi bercé par les sonates, les trios, les quatuors de Haydn, de Mozart, de Beethoven ! Jeune homme, prenant ma place dans le concert, j'ai fait vibrer les cordes du grave violoncelle, pendant que présidait, au premier pupitre, un maître vénéré, professeur au Conservatoire, M. Charles Dancla, que j'ai le bonheur de voir ici parmi vous, et qui daignait apporter le concours de ses précieux conseils et de son archet magique à ces fêtes de la famille et de l'art.

Je connais la puissance de notre orchestre. A Pasdeloup, à *la Société du Conservatoire* surtout, elle m'a tour à tour ému, bouleversé, calmé, transporté, et c'est ce qui me permet de vous dire aujourd'hui, avec une conviction basée sur l'expérience, que là n'est pas, là ne peut être l'idéal de l'art chrétien.

Cet idéal est-il atteint par la *musique palestrinienne ?* Ici même, dans quelques jours, une voix des plus autorisées, celle de M. Bordes, répondra sans doute à cette question ; je me garderai donc de m'aventurer sur ce terrain. Du reste le caractère, les beautés des chefs-d'œuvre palestriniens ont été déjà admirablement traités par M. Camille Bellaigue dans la *Revue des Deux-Mondes* [2]. Je me permettrai une seule remarque : c'est que l'Église n'a pas attendu seize siècles pour trouver le chant qui convenait le mieux à son culte.

Trouverons-nous dans la mélodie grégorienne ce que nous cherchons ?

Je le crois, Messieurs, mais cette sainte cantilène est aujourd'hui tombée dans un tel discrédit, elle si méprisée, si décriée, que vouloir présenter cette noble déclassée comme la réalisation la plus artistique, la plus achevée de la prière chrétienne, semble une gageure. Qu'elle était belle autrefois, à l'époque de sa splendeur ! De nos jours, elle est méconnaissable. Comme le Christ qu'elle chante, elle a subi sa passion : *Non est species ei, neque decor ; et vidimus eam, et non erat aspectus, et desideravimus eam.* Elle est

1. Jules Combarieu, *Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression* (Paris, Alcan), chapitre IV.

2. Cet article vient de paraître dans un volume intitulé : *Portraits et Silhouettes de musiciens*, Paris, Ch. Delagrave. Les portraits tracés par le fin et profond critique de la *Revue des Deux-Mondes* sont ceux de Palestrina, Marcello, Pergolèse, Charles Gounod ; les silhouettes sont celles de Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, etc. — Le discours de M. Bordes a été publié dans la *Tribune de Saint-Gervais.*

sans beauté, sans éclat ; chaque jour nous l'entendons dans nos églises ; elle n'a plus rien qui attire, elle est un objet de mépris, *unde nec reputavimus eam*. (Isaïe, LII, 2, 3.) Et cependant, malgré cette déplorable abjection, elle a gardé quelque chose de sa puissance et de la noblesse de son origine ; elle sait encore convertir les âmes : lisez les impressions de Durtal dans *En route* de Huysmans. Sur le chemin où elle sème son sang et ses membres, elle a trouvé ses fidèles qui prient et espèrent pendant qu'elle est au tombeau attendant sa résurrection. Elle est commencée, Messieurs, cette résurrection, non pas glorieuse et foudroyante comme celle du Seigneur, mais cependant réelle. Déjà notre mélodie est apparue en maints et maints lieux ; Rome l'a conviée aux fêtes séculaires de saint Grégoire ; Pierre lui donne asile dans son palais ; de nombreux évêques l'accueillent dans leurs cathédrales ; Venise lui a rendu sa place sous les voûtes de son église patriarcale ; l'Université catholique de Fribourg (Suisse) a fondé pour elle une chaire occupée par un maître éminent ; elle est maintenant partout, en Belgique, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne et même en Amérique ; tous les grands Ordres religieux la pratiquent ; en France elle envahit tous nos sanctuaires ; naguère à Clermont, en présence d'un nombreux épiscopat, elle alliait sa voix séculaire aux accents éloquents des prédicateurs de nos croisades modernes ; hier, grâce à une haute et bienveillante protection, elle retentissait dans la métropole de Besançon ; depuis plusieurs années elle vit modestement à Paris ; la voici, Messieurs, à l'Institut catholique ; elle a donc conquis son droit de cité dans la haute culture intellectuelle. Tout à l'heure vous allez l'entendre, et j'espère que sa naïve beauté touchera vos cœurs.

II

Avant de vous présenter la mélodie grégorienne, permettez-moi quelques mots qui lui serviront d'introduction.

Cette mélodie est toujours unie à des paroles. Chez les anciens, la musique était considérée comme un auxiliaire de la poésie ; « c'était la parole même élevée à son plus haut degré de puissance, la parole agissant à la fois sur les facultés sensitives et intellectuelles [1] ». Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, elle n'avait pas encore secoué ce joug séculaire ; elle ignorait son pouvoir intime ; d'ailleurs eût-elle été en possession d'une existence propre, comme de nos jours, l'Église ne s'en fût pas servie ; car la musique sans paroles ne saurait atteindre son but, qui est de fournir à ses enfants, non pas seulement des symphonies religieuses et de vagues pensées musicales, mais aussi des vérités philosophiques et théologiques, des actes précis de foi, d'amour, de louange, que la musique pure ne parviendra jamais à formuler.

La conception primitive de l'art musical allait donc parfaitement à son but. Placée au confluent de deux civilisations et de deux arts, la musique hébraïque et la musique gréco-romaine, l'Église, guidée par un tact exquis, choisit dans ces deux courants tout ce qui pouvait lui convenir.

Des mains du Seigneur elle avait reçu la sainte Écriture ; c'est dans ce trésor de l'Ancien et du Nouveau Testament qu'elle prit, non seulement le texte de ses chants, mais aussi l'ensemble de son système psalmodique ; car la psalmodie romaine, avec ses versets, ses strophes distinguées par le refrain de ses antiennes, son parallélisme littéraire et musical, possède une saveur hébraïque qu'il est impossible de ne pas reconnaître. Le Psautier fut pour elle le livre par excellence de la louange divine ; elle y ajouta ses propres cantiques. Je ne puis rappeler ici les sublimes beautés des textes liturgiques, il le faudrait cependant : car pour bien pénétrer le sens de la musique sacrée, il est

1. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, III, p. 293.

indispensable de comprendre les saints cantiques, de les aimer, de les vivre. Ils sont, dans l'art grégorien, la partie principale : on ne doit jamais l'oublier.

Mais si beaux qu'ils soient, il ne suffit pas à l'Église de les lire ; elle ne connaît pas seulement ses dogmes, elle les aime : elle devra donc les chanter. La raison, dit le comte de Maistre, ne peut que parler ; c'est l'amour qui chante. Elle chante encore pour une autre cause, La puissance de la parole divine est bien grande, et il semble qu'elle n'ait qu'à paraître pour triompher des intelligences et des cœurs, c'est vrai ; mais, hélas ! elle s'adresse à des êtres humains, à des âmes lourdes, inattentives, ensevelies, pour ainsi dire, dans une enveloppe de chair et de sens qu'il lui faut traverser pour arriver jusqu'à elles ; aussi l'Église fait-elle appel au plus subtil, au plus pénétrant des arts, la musique. Elle sait que, si la musique est inférieure à la parole dans l'empire de l'intelligence, elle est incontestablement reine dans le royaume des sentiments ; pour toucher les cœurs, émouvoir les volontés, dire la prière, elle a des accents tour à tour d'une énergie ou d'une suavité incomparables.

C'est au courant gréco-latin que l'Église emprunta les éléments premiers de sa mélodie. Le genre *diatonique* lui convenait à cause de sa noblesse et de sa fermeté : elle se l'appropria, laissant de côté les genres *chromatique* et *enharmonique*, dont la mollesse répugnait à la pureté du culte divin. Il est probable aussi qu'elle adapta ses cantilènes aux modes et aux gammes des Hellènes ; dans quelle mesure ? il est impossible de le dire. S'empara-t-elle des *airs* mêmes païens (des *nomes*) pour les baptiser et les mettre dans les bouches chrétiennes ? On l'a affirmé récemment, sans en donner l'ombre d'une preuve ; cette affirmation est en contradiction manifeste avec tout ce que nous connaissons des Pères et des conciles et avec l'esprit de l'Église. Jusqu'à plus ample informé, je considère les airs de nos antiennes (simples, ornées ou neumées) comme de véritables créations de l'Église.

Quoi qu'il en soit, de cette alliance entre la poésie hébraïque traduite dans la langue latine et la mélodie sacrée, devait sortir un art nouveau, parfait dans son genre, tout imprégné des principes de l'antiquité, et cependant bien propre à servir le dessein de l'Église. Un vers d'un de nos poètes [1] le dépeint avec justesse :

Beau vase athénien plein de fleurs du Calvaire.

C'est bien cela : comme la mélodie antique, la nouvelle, simple, discrète, modeste dans son action, reste l'humble servante, le véhicule de la parole sainte, ou, si l'on aime mieux, son respectueux, fidèle et docile commentaire. Ainsi qu'un corps parfaitement sain est un instrument parfaitement apte à servir l'âme et à traduire toutes ses opérations, ainsi la mélodie sacrée traduit la vérité et lui donne quelque chose de plus achevé que la simple parole. Elles se compénètrent l'une l'autre : le Verbe illumine de sa clarté intellectuelle les ombres mystérieuses qui couvrent le monde des sons ; la musique pénètre les paroles d'un sentiment intime, profond, que seule elle peut communiquer ; ainsi unies, poésie et mélodie s'emparent de tout l'homme et élèvent son âme jusqu'à la contemplation savoureuse de la vérité.

Avant d'aller plus loin dans notre étude, il devient nécessaire, Messieurs, de vous faire entendre quelques fragments de la psalmodie. Si frappante soit-elle, la description abstraite d'un monument, d'une statue, ne peut suffire pour en faire apprécier la valeur. Je vais donc placer devant vous cette belle statue vocale de l'antique mélodie chrétienne, non pas mutilée, mais restaurée, complète, vivante ; il me sera plus facile ensuite de vous faire admirer la noble simplicité, les harmonieuses proportions de ses lignes, la douceur pénétrante de son expression.

Pour seconder mes efforts, il me faudrait une exécution parfaite, des voix pures,

1. Victor de Laprade.

souples et formées, comme on en trouve dans les grandes écoles de la Capitale ; et cependant je n'ai pas voulu recourir à des artistes. Ce n'est pas, Messieurs, que j'estime l'art une quantité négligeable dans l'exécution du chant de l'Église. Non, certes ; et souvent sur ce point on tombe dans des exagérations malheureuses, bien faites pour le déconsidérer. Mais ici, pour prouver que ce chant n'impose pas de longues études comme condition première et essentielle, et pour montrer du même coup ce que l'on peut obtenir avec des moyens ordinaires, faciles à trouver partout ; convaincu d'ailleurs qu'on obtiendra toujours une meilleure interprétation avec de belles âmes qu'avec l'art le plus consommé tout seul, j'ai eu recours à des jeunes gens qui seraient bien étonnés si je vous les présentais comme de grands artistes. Aussi ne le ferai-je pas ; mais ce que je puis dire, c'est que ce sont de belles âmes capables de bien rendre les saintes mélopées.

Ici la schola exécute les chants simples *suivants : un* Gloria in excelsis *ambrosien, l'antienne ambrosienne* In Israhel *suivie du psaume* Laudate pueri, *et l'antienne grégorienne* Cantate Domino *avec le* Magnificat.

(A suivre.)



CHANTONS EN PROSE

OU DU RYTHME ORATOIRE

« Des gens savants, mais non musiciens... » — « Des gens musiciens, mais non savants... » Sans rechercher à quel degré ces propos échangés dans les discussions peuvent être fondés en vérité, nous croyons qu'il y a tout profit à expliquer aux uns et aux autres ce qui crée entre eux des malentendus. Le plus souvent, en effet, ce ne sont que malentendus ; et le plaisir de mettre d'accord des gens de bonne volonté vaut bien la peine qu'on aborde cette tâche.

Nous voudrions expliquer clairement, sans toutefois embrasser la question dans toute son ampleur, ce qu'est le rythme oratoire, et montrer ensuite de quelle importance est son étude pour l'éducation musicale et l'interprétation intelligente de toute musique.

« Le rythme du chant grégorien est le rythme oratoire. — Vous faites erreur ; c'est le rythme musical. » Du premier coup nous voilà en plein malentendu, et nul moyen d'en sortir que d'appeler les choses par leur vrai nom.

Rythme oratoire doit s'entendre ici du rythme libre de la prose, par opposition au rythme mesuré de la poésie. C'est donc créer une équivoque que d'opposer rythme libre à rythme musical, comme si l'art musical ne comprenait pas des chants à rythme libre. Et c'est avec raison que le rythme libre est dit oratoire, parce qu'il est parfaitement semblable à celui du discours. Là, point de ces durées de longues et de brèves combinées d'après des lois fixes ; point de ces retours périodiques et uniformes dans le jeu des temps forts et des temps faibles ; point de ces divisions proportionnelles et de ces égalités mathématiques, mais bien seulement ces divisions qui distinguent les mots et les membres de phrase, tantôt plus et tantôt moins longues. Toujours, cependant, elles gardent, dans leur irrégularité, ces bonnes proportions qui,

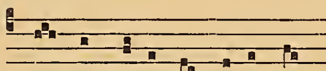
à l'aide de l'accent, composent, surtout à la fin des phrases, ce qu'en littérature on nomme le *nombre oratoire,* ce qu'on a récemment étudié sous le nom de *cursus,* et ce qu'en musique nous appelons une *cadence rythmique.* Or tel est le rythme du chant grégorien. Quiconque essaiera d'en traduire une phrase avec des barres de mesure verra de suite que le rythme est libre par la succession irrégulière des mesures[1].

Disons plus. Ce n'est pas seulement parce qu'en général le rythme du chant grégorien est celui du discours, que nous l'appelons oratoire. Pour comprendre à quel point ce qualificatif est exact, il faut dire que c'est le rythme des paroles qui règle celui de la mélodie ; car les mêmes notes appliquées sur des textes différents n'ont pas la même valeur rythmique. Voici quelques courts fragments qui serviront d'exemples :



De Ma-rí - a Vír-gi-ne
In crú-ce pro hó-mi-ne

Ainsi le premier *fa* est accentué avec *cruce,* tandis qu'il ne l'est pas avec *Maria* où l'accent tombe sur le *mi.* Cette dernière note avec *in cruce* est, au contraire, une thésis ; elle est au baissé.



Pá-rem pa-tér-næ gló-ri - æ
Quod só-lus e sí-nu Pá-tris

Ici encore, même différence. Le premier *sol,* étant sur la finale du mot, a la thésis avec *parem* ; tandis qu'avec *solus* il est *arsis* (accent au levé). Voyez encore au *mi* suivant, au dernier *ré,* etc.

Cette démonstration pourrait s'étendre jusqu'à la composition des phrases ornées de neumes, ainsi que l'ont montré les études de la *Paléographie* ; mais ces quelques exemples sont assez clairs dans leur brièveté pour expliquer comment la valeur rythmique de la note ou du groupe dépend du texte.

Tout musicien comprendra maintenant que l'exécution du plain-chant consiste à *chanter en prose,* c'est-à-dire à bien phraser texte et musique, le premier servant à comprendre la seconde. Chanter en prose, c'est chanter selon le rythme, qui est l'âme de la musique ; c'est mettre en relief le sens musical. Pour chanter ainsi, il faut s'habituer à distinguer où commence et où finit la phrase, quelles en sont les coupures et où se trouvent les accents rythmiques. Affaire d'éducation que tout cela ; mais avec le temps on peut y arriver, au moins dans une certaine mesure. Les anciens ne ménageaient point leurs expressions, et Gui d'Arezzo dit : « *Bestia, non cantor, qui non canit arte sed usu :* C'est une brute et non un chantre, celui qui chante sans art mais par routine. »

Le premier résultat de ce principe fondamental de l'exécution grégorienne, c'est de rendre le texte intelligible : chose importante pour toute musique,

1. Il n'est pas question, bien entendu, des chants mesurés, comme les hymnes, etc., et basés sur la prosodie soit métrique, soit tonique.

mais particulièrement pour la musique religieuse. A l'instar de ce modèle, les compositeurs devront se guider, dans leurs conceptions, sur le texte, au lieu d'en user comme d'un prétexte à musique. Fini le temps où l'on chantait invariablement : *Da robur fer, da robur fer*..., et de toutes les autres coupures ou liaisons insensées !

Ce n'est pas tout. Qui ne voit qu'en formant à chanter en prose, c'est-à-dire suivant le rythme, l'exécution du chant grégorien donne la clef de l'interprétation pour la musique en général? Trouver le rythme, le dégager du cadre de la mesure, telle a toujours été la préoccupation des artistes ; et il faut s'applaudir de ce qu'il y a, sous ce rapport, un progrès marqué dans l'éducation musicale, comme le témoignent les ouvrages publiés depuis quelques années. En ce qui concerne la musique palestrinienne, qui, parmi la musique mesurée, est la plus libre de rythme, ce point est d'une importance capitale ; et c'est à juste titre que la *Tribune* l'a dernièrement encore recommandé. Espérons que la culture du chant grégorien développera ce mouvement de progrès, et fera comprendre la nécessité d'insister sur ce point plus encore qu'on ne l'a fait généralement dans l'éducation musicale. La mesure a souvent masqué la perspective rythmique de la phrase, l'a morcelée et souvent cachée complètement. Il ne s'agit pas de détruire la mesure, puisqu'elle entre dans la constitution de l'art actuel, mais d'en comprendre le véritable rôle. Nos pères écrivaient sans barres de mesure. Pourquoi? Parce qu'ils voulaient faciliter aux yeux et à l'esprit de saisir l'*ambitus* du rythme, l'ensemble de la phrase. Nous pensons plus commode aujourd'hui d'user de barres de mesure. Soit ; mais si l'œil n'a plus devant lui qu'une phrase coupée par tronçons, que l'esprit sache du moins les souder, les vivifier dans l'unité du rythme.

Un sujet d'étude très pratique et excellent en cette matière, ce sont les chants en langue vulgaire. Les cantiques ont, dans ces derniers temps, particulièrement attiré l'attention, et c'est désormais un fait acquis que rythme et paroles doivent concorder. Le typique et légendaire *Esprit-Saint de — scendez en nous* a fait son temps, et l'on a pensé que si l'on pouvait s'amuser innocemment à chanter :

Il était un — petit navire
Qui n'avait ja — mais navigué,

il n'était pas question de s'amuser à l'église, et que ni la piété ni le goût n'avaient à profiter d'une routine qui rend inintelligible ce que l'on chante. Plusieurs procédés ont été employés. Guidés par un remarquable travail du P. Fleury dans les *Études* des Pères Jésuites, certains auteurs ont entrepris de remanier le texte des cantiques, afin que tous les vers soient conformes à un type normal. C'est assurément une solution qui se recommande surtout aux poètes désireux de composer de nouveaux cantiques ; mais nous ne pensons pas que ce soit l'unique, d'autant plus que ce remaniement peut, en certains cas, susciter des objections ou des répugnances bien légitimes. Vu la pratique si générale de nos bons poètes, n'est-on pas fondé à considérer le vers français comme n'étant pas obligatoirement soumis à l'homotonie, c'est-à-dire à cette loi qui fixe au même lieu, dans tous les vers, la place de l'accent? Il en résulte une liberté et une variété précieuses à tous égards. Et alors quelle solution naturelle pour l'accord du rythme mélodique avec celui des paroles offrent les

chants en rythme libre ! C'est une des pensées (car il en est d'autres se rattachant à l'esthétique du chant religieux) qui nous ont décidé à tenter l'essai de cantiques en style grégorien[1]. Par lui-même le rythme libre est populaire, comme le prouvent tant de chants qui se perpétuent fidèlement en tous pays, chants caractéristiques, naïfs souvent, mais toujours à distance de la trivialité de certains refrains modernes, précisément à cause du rythme libre. Avec ce genre de cantiques, il faut chanter en prose, c'est-à-dire faire attention à ce que l'on chante, et chanter comme on parle : d'une façon intelligible. Qui s'en plaindra? Quant à la difficulté, elle n'est point grande. Outre que le peuple, y compris les enfants, chantent comme on le leur enseigne, et que c'est au maître à résoudre la difficulté, observons qu'il s'agit ici de la langue maternelle. Et s'il restait quelques hésitations, il est aisé, ainsi qu'on l'a fait, de les trancher à première vue par quelques signes indicateurs dans le corps du texte. D'autres essais de cantiques dans un autre genre seront bientôt publiés, et nous en parlerons ; mais puisque l'occasion se présentait, nous avons expliqué l'idée dont ceux-là sont la réalisation.

L'alliance de la parole et de la musique, si intime dans l'antiquité, revient avec cette théorie de « chanter en prose », c'est-à-dire selon le rythme, car le rythme semble avoir été la partie la plus cultivée de l'art antique. Cette théorie, appliquée à la musique populaire, ne peut que contribuer à l'éducation artistique des masses dans une sphère qui leur est propre, puisqu'il n'est question que de les faire chanter d'une manière intelligible et selon le sens des paroles. C'est un progrès ; et s'il paraît étrange de progresser en retournant en arrière de plusieurs siècles, qu'on veuille bien se rappeler cette figure expressive de la vieille Égypte : le serpent qui se mord la queue. Nous traduisons ce signe par ces mots : « Les extrêmes se touchent. » C'est vrai pour les arts comme pour d'autres choses ; et notre musique moderne, parvenue à un développement inouï de ressources, semble se rajeunir au contact de la simplicité de l'art ancien.

A. LHOUMEAU.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

Société de Normandie

L'organisation de la Société régionale de Normandie s'est trouvée singulièrement aidée, depuis ces dernières semaines, par des conférences et des auditions qui ont eu lieu dans les principales villes, et dont nous rendrons compte ici, bien que les exécutions appartiennent à la rubrique du « Mois musical ».

Caen. — Les fêtes de Caen, données sous la présidence de Mgr Hugonin, Évêque de Bayeux, ont répondu entièrement aux efforts de leur infatigable organisateur, M. Dupont, organiste de Saint-Pierre.

1. **Douze Cantiques en style grégorien,** par le R. P. ANTONIN LHOUMEAU, *paroles du bienheureux Grignion de Montfort* (Première série). — Prix : 0 fr. 60; la douzaine, franco : 4 fr. 35. — Aux bureaux de la *Schola Cantorum,* 15, rue Stanislas, et chez l'auteur, à Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée).

Depuis les unissons grégoriens de la messe *Orbis Factor*, et les rythmes populaires du P. Sandret et de M. Ch. Bordes, confiés aux chœurs d'enfants et de jeunes filles des patronages et des pensionnats, jusqu'aux motets polyphones, rendus au salut par un chœur d'amateurs, avec un ensemble et un sentiment des nuances qui font le plus grand honneur à leur chef, M. Dupont, tous les chants exécutés aux différents offices de la journée ont témoigné, par leur choix et leur interprétation, de l'heureuse diffusion des théories et des méthodes de la *Schola*.

La conférence du R. P. Dom Pothier, faite, après la messe, dans la salle du *Moniteur du Calvados*, avait réuni près de trois cents personnes, auxquelles le restaurateur du chant grégorien démontra l'importance pour le plain-chant de l'accent tonique, qui, en donnant aux mots leur vie propre, crée le rythme des périodes et le nombre des phrases.

A deux heures, conférence de M. Ch. Bordes sur le chant religieux et la musique figurée, avec auditions par un groupe de Chanteurs de Saint-Gervais. La nomenclature seule des exemples de chant intercalés dans le texte — *Alleluia* des docteurs *(Justus germinabit)*, *Salve regina* grégorien, *Ave Maria* de Josquin des Prés, *Alma* de Palestrina, *Tanquam ad latronem* de Vittoria, *Nos qui sumus in hoc mundo* de Roland de Lassus — correspond à l'analyse de cette conférence historique, où quelques jugements sur la musique religieuse contemporaine ont pu paraître d'autant plus désagréables aux partisans de certaine routine, qu'ils paraissaient trop fondés à la majeure partie de l'auditoire, mise en joie par les anecdotes humoristiques racontées par le conférencier, ou empruntées par lui à l'amusant opuscule de Sylvain : *Les Lutrins de nos églises* (Vannes, Lafolye, 1896).

Les doctrines chères aux membres de la *Schola* furent exposées au salut, dégagées des contingences techniques, mais revêtues de telle autorité que donne aux jugements humains la chaire de vérité, par M. l'abbé Masselin, secrétaire de la séance préparatoire tenue en août à Saint-Wandrille. Le plaisir fut réservé à M. le curé de Saint-Pierre d'annoncer à M. Dupont, en présence des fidèles assemblés, la récompense que le Saint-Siège donnait à ses louables efforts de maître de chapelle et d'organiste vraiment liturgique, en lui octroyant la croix de chevalier de l'Ordre pontifical de Saint-Grégoire le Grand.

Grâce à l'entente des fabriques, cette journée aura, nous dit-on, un résultat pratique qui en conservera utilement le souvenir : c'est la création d'une école de chantres, confiée à un maître initié aux traditions grégoriennes. Mgr Hugonin, Évêque de Bayeux et Lisieux, dont la bienveillance pour l'œuvre de la restauration du chant s'est manifestée si grandement par sa présence à tous les offices et aux conférences du 12 novembre, a bien voulu témoigner de la satisfaction que lui causent les efforts déjà faits, et féliciter tout particulièrement le R. P. Dom Pothier et, par lettre, le Président de la *Schola*.

Elbeuf. — Le 17 novembre, les Chanteurs de Saint-Gervais, invités par M. l'abbé Renaud, curé-doyen de Saint-Jean, prêtaient leur concours à une fête de charité donnée à l'église Saint-Jean.

De la suite des différentes pièces exécutées, de la flexible cantilène du trope à sainte Cécile, à l'*Ave Maria* de Josquin, d'une grâce gothique un peu filiforme, du *Sanctus* et *Benedictus* de la messe *Papæ Marcelli*, où la manifestation sereine d'un art vainqueur de toutes les difficultés formelles atteint à l'émotion du sublime, tandis que l'*O vos omnes* de Vittoria lui fit succéder l'émotion de la pitié, et que, moderne déjà, Roland de Lassus *(Nos qui sumus in hoc mundo)* étonne par ses trouvailles d'expression romantique, on pourrait établir une filiation chronologique, marquant l'évolution que subit la musique religieuse, prise à son origine grégorienne, développée par le contrepoint, synthétisée par Bach *(Tantum ergo)*, aboutissant, à notre époque, à des œuvres où le

même fond se joint à des procédés nouveaux, dans les compositions du *Répertoire moderne : Beata es* de M. l'abbé Boyer, les Litanies (Ch. Bordes), chantées à cette cérémonie.

Le Havre. — Le 24 novembre, à l'église Notre-Dame, eut lieu, en un office extraliturgique, suivi de la bénédiction du très saint Sacrement, l'exécution de *La Fille de Jephté*, oratorio de G. Carissimi, par Mlle Éléonore Blanc et les Chanteurs de Saint-Gervais.

Nous ne saurions trop louer l'élévation de style avec laquelle Mlle Blanc a interprété les récitatifs de cet oratorio, dans lesquels nous retrouvons le même souffle pathétique que dans la sobre déclamation des Lamentations, aux offices de la Semaine sainte. Cette récitation des paroles de la Bible, dans la langue même de l'Église, encore qu'elle soit dramatisée, ne pouvait, dans la simplicité de son expression, évoquer tel drame humain : les angoisses et la lutte qu'elle recouvre restent le symbole précurseur, présent dans l'Écriture, des affres du Fils de Dieu au jardin des Olives.

Avant le salut du saint Sacrement, pendant lequel furent exécutées diverses pièces du répertoire palestrinien, M. l'abbé Descrout fit, en chaire, l'exposé du but de la *Schola Cantorum* et de ses moyens d'action. L'attention prêtée par l'auditoire — au premier rang duquel on remarquait le R. P. Monsabré — à sa parole enthousiaste et convaincue, nous est garant du succès de notre œuvre auprès des Havrais.

Nous devons mentionner encore, parmi les pièces exécutées, l'*Alleluia* de Schütz élégamment chanté par Mlle Blanc, le *Prélude en la mineur* de J.-S. Bach, la brillante *Toccata* de C.-M. Widor, et un *Canon* écrit de M. Donnay, organiste du grand orgue.

Honfleur. — Le 25 novembre, un groupe de vingt-quatre Chanteurs de Saint-Gervais se fit entendre à l'église Saint-Léonard de Honfleur, dans un office expressément liturgique, sur l'invitation de M. l'abbé Jordin, curé de la paroisse, qui voulut rehausser la fête de sainte Cécile par la célébration des vêpres de son office en chant grégorien, suivies du salut solennel du très saint Sacrement. C'était demander aux Chanteurs de Saint-Gervais, habitués surtout aux formes polyphoniques de la musique palestrinienne, de s'essayer à l'art, sinon bien différent, avec lequel toutefois ils sont moins familiers, des souples rythmes grégoriens.

Avant le salut, pendant lequel les Chanteurs exécutèrent divers motets de leur répertoire, en particulier l'*Ave Maria* de Palestrina, et l'*Ave verum* de M. F. de la Tombelle, qu'ils avaient déjà fait entendre la veille au Havre, M. l'abbé Jordin, qui est, avec M. Garcin, le sympathique organiste de Sainte-Catherine, au nombre de nos abonnés de Honfleur, prononça une allocution où il encouragea vivement les fidèles à l'étude et à l'exécution des chants religieux, si délaissés par les musiciens amateurs pour de fades romances ou les opérettes à la mode.

Des pièces d'orgue, composées par M. Guilmant sur les thèmes des antiennes de sainte Cécile, furent jouées entre les psaumes et à la sortie.

Société Lorraine

Toul. — La fête de la Société Sainte-Cécile de Toul a été célébrée, cette année, avec une solennité toute particulière, grâce à la présence de Sa Grandeur Mgr Turinaz, Évêque de Toul et de Nancy.

Les chœurs, conduits par M. Ch. Bordes, ont exécuté la messe *Quarti Toni* de Vittoria, et divers motets palestriniens, avec un ensemble et une compréhension dont ils sont redevables, en outre de la bonne volonté et du zèle des amateurs qui les composent, à l'initiation patiente et dévouée de leur chef habituel, M. Oury.

Dans une allocution chaleureuse, après avoir félicité les promoteurs de cette fête, Mgr Turinaz exposa la doctrine de l'art religieux qui, comme l'éloquence, prend sa

source dans une foi enthousiaste, et dont l'idéal est en Dieu. Qu'il nous soit permis ici de remercier Mgr Turinaz pour ces paroles élevées, qui surent faire vibrer dans l'auditoire une émotion communicative tour à tour religieuse et patriotique.

A vêpres, les faux-bourdons des maîtres anciens alternaient avec le chant grégorien, dirigé par le R. P. Dom Pothier, et des versets d'orgue écrits par M. Guilmant spécialement pour les fêtes de Toul. Ces versets, conçus sur les thèmes des antiennes de sainte Cécile, revêtus d'harmonies consonantes ou servant de texte à des imitations dont le caractère modal est strictement maintenu, sont d'heureux exemples d'une interprétation moderne de vieux textes, enserrée aux limites subtiles d'une langue où l'on n'est plus habitué à penser.

La sortie, d'un style plus mouvementé — *alla* Bach — développa brillamment un sujet qui eût ravi le vieux « Cantor », tant pour son intérêt musical, que pour les paroles qui lui servent d'épigraphe : *Cantantibus organis, Cæcilia Domino decantabat dicens,* si les rigueurs de la Réforme n'avaient fermé aux protestants le trésor poétique de l'office des Saints.

Ce sont aussi des mélodies grégoriennes qui inspirèrent à M. Oury les cantiques que dirent à la fin de chaque office les jeunes filles des patronages de la Doctrine chrétienne.

La journée du lendemain fut spécialement consacrée à la *Schola* et à la création de la Société régionale lorraine. A onze heures, une messe du Saint-Esprit fut donnée à l'église Saint-Gengoult, avec le concours des élèves de la Doctrine. Après le *Veni Creator*, les jeunes filles chantèrent des fragments de la messe *Orbis Factor* en chant grégorien, et deux cantiques, l'un du P. Sandret en rythme libre (1716), et l'autre de M. Ch. Bordes. M. Jeanjean, organiste titulaire de la paroisse, exécuta, outre les versets de la messe de M. de la Tombelle, plusieurs pièces d'un style excellent, de Hens Rens, de Katterfeldt, de Schneider, etc. A deux heures, dans la grande salle du patronage de la Cathédrale, après une conférence des plus instructives de Dom Pothier sur le chant grégorien, M. Ch. Bordes, prenant ensuite comme thème de sa causerie la péroraison même d'un intéressant travail sur les vieilles liturgies touloises que M. l'abbé Clanché, professeur à Saint-Léonard de Nancy, avait envoyé à la réunion et qui retraçait l'état florissant du chœur de la Cathédrale à la fin du siècle dernier, chercha, par le rapprochement avec le délabrement actuel du lutrin, à réveiller chez les personnes présentes à la réunion, et parmi lesquelles se comptaient beaucoup de dames, le vieil amour-propre toulois, et à convaincre ces dernières de la nécessité de créer une maîtrise locale et d'offrir à M. l'abbé Éloy, archiprêtre, présidant la réunion, un lutrin digne de sa merveilleuse et antique Cathédrale. Abordant ensuite la question de la fondation de la Société régionale, il réussit à convaincre l'assemblée de la nécessité de cette création, et celle-ci fut arrêtée en principe. M. Oury fut chargé de rédiger un compte rendu de la séance, qui serait présenté à la réunion ultérieure, qui aura lieu à Nancy, en février prochain, lors du voyage des Chanteurs de Saint-Gervais dans cette ville, et où serait définitivement fondée la Société.

Étaient présents à cette réunion : M. l'abbé Éloy, archiprêtre, président; M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, vice-président; M. Briel, curé-doyen de Saint-Gengoult; M. l'abbé Pardieu ; M. l'abbé Rey ; M. le chanoine Mangin, directeur du chant au grand séminaire de Nancy; M. l'abbé Boulanger; MM. Kling et Martin, organistes à Nancy; M. Jacquot, luthier à Nancy; M. Oury, organiste de la Cathédrale, rapporteur; M. Jeanjean, organiste de Saint-Gengoult; M. le capitaine Chibert; M. Pignon, archiviste militaire de la place de Toul; Mme Cordier, présidente de la Société Sainte-Cécile; Mmes Parisot et Danse, et un grand nombre d'autres dames de la Société.

Des nouvelles récentes nous parviennent de Toul, et nous avons le bonheur de

constater que notre action a été féconde. On nous assure que des cours de chant grégorien vont être institués et qu'un comité de maîtrise, grâce à l'initiative infatigable de M. Oury, est créé. Avant de terminer, qu'il nous soit permis de remercier tout d'abord le prélat éloquent qui avait bien voulu donner à la Société Sainte-Cécile et à la *Schola* cette preuve précieuse de son intérêt, en venant présider les fêtes ; le vénérable archiprêtre qui nous offrit le cadre merveilleux de sa Cathédrale ; M. Oury, pour toute sa peine et sa vivante initiative ; cette Société Sainte-Cécile, si vaillante et si désintéressée, qui ne recula pas devant de longues et souvent pénibles répétitions pour mener à bien cette manifestation qui peut lui compter pour une belle victoire, et que nous espérons bien retrouver toujours sur la brèche quand il s'agira de faire entendre de belles œuvres et de les défendre.

Jean de Muris.



NOS CONCOURS

Un prix est décerné à M. Amédée Gastoué, maître de chapelle de l'orphelinat d'Auteuil, pour ses cantiques. L'un d'eux, en rythme libre et d'un sentiment très pieux, sera publié ultérieurement dans notre *Chant populaire*.

Il est mis au concours, pour le mois de novembre, un **Agnus Dei** à quatre voix mixtes, avec ou sans accompagnement d'orgue.

Les manuscrits devront être remis à la *Schola* avant le 31 janvier prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

Saint-Gervais. — Les Chanteurs de Saint-Gervais ont exécuté, pour la première fois, à la Toussaint, la messe *Nos autem gloriari* de Soriano. Cette messe est une des plus belles du maître, célèbre disciple de Palestrina, et l'une des plus mélodiques du répertoire des Chanteurs. Le *Kyrie*, le *Gloria* et l'*Agnus* sont de superbes pages. La belle forme palestrinienne commence à s'altérer chez Soriano. Quoique disciple de Palestrina et Romain, Soriano semble, dans cette messe comme dans ses Passions, se rapprocher plutôt de Roland de Lassus et concourir avec lui à la venue de la musique moderne. L'étude de ses œuvres à ce point de vue est à faire. Nous ne saurions trop recommander aux maîtrises l'usage de cette messe chantante et captivante. Les Chanteurs exécutèrent en outre les beaux motets traditionnels de la fête : le superbe *O quam gloriosum* de Vittoria, et le charmant *Angeli Archangeli* de Andrea Gabrieli. Le soir, au salut, les Chanteurs interprétèrent, pour la première fois, l'*Ave verum* de M. de la Tombelle, pièce d'un sentiment religieux incomparable, qu'ils se proposent bien de reprendre souvent.

Au salut de clôture de l'Adoration perpétuelle, le 15 courant, ils chantèrent de préférence des pièces du *Répertoire moderne* de la *Schola* : le *Tantum* de M. l'abbé Chassang, l'*Ave verum* de M. de la Tombelle, et l'*Ave Maria* de M. Ch. Bordes, dont le charme est grand et la sonorité vocale excellente.

Saint-Merry. — M. Eugène Lacroix, excellent organiste, ancien titulaire de l'orgue un peu préhistorique de Saint-Gervais, et en tout cas historique, puisqu'il fut l'instrument de toute la dynastie des Couperin (oh ! combien sa grandeur est déchue !), M. Lacroix, donc, donna à Saint-Merry, sa nouvelle paroisse, le 24 novembre, une séance d'orgue où il exécuta divers morceaux classiques et modernes, et notamment plusieurs pièces de sa composition, pleines de valeur, qui ne font que confirmer le talent du jeune et consciencieux artiste. Un salut terminait le récital et se composait essentiellement de motets de M. Lacroix, soli avec et sans accompagnement

d'instruments à cordes, violons et harpes. Nous nous permettrons de déplorer cette préférence du jeune compositeur pour ces traditions caduques. L'étude des pièces de notre *Répertoire moderne* et le chemin que nous tracent si brillamment MM. d'Indy, Ropartz et consorts, ne sauraient-ils donc tenter M. Lacroix et d'autres encore? Une école vocale moderne est en train de se former à la *Schola*, et l'avenir le plus brillant lui est réservé. Beaucoup de contemporains pourront peut-être un jour se repentir de n'avoir pas été parmi les militants de la première heure. De grâce, ne restons pas stationnaires et raisonnons un peu notre art. La musique religieuse ne peut et ne doit être que *chorale*, c'est-à-dire *unanime* ; un jour viendra où toute autre forme sera impossible.

Nous ne saurions trop féliciter M. le curé de Saint-Merry d'avoir autorisé M. Lacroix à donner dans son église une séance d'orgue. Voici une initiative excellente qui devrait être suivie. Sans être protestant, il est permis de déplorer qu'on n'autorise pas les organistes à nous convier entre les offices, et sans qu'il y ait abus pour cela, à des récitals d'orgue. Ce serait le moyen de nous faire entendre nombre de pièces des maîtres qu'on ne peut jamais exécuter hors de l'église, où ils ne peuvent prendre place dans la liturgie. Je crois même que ces réunions recueillies pourraient ne pas être suivies d'un office ou d'un salut. Ce ne serait aucunement profaner le saint lieu que d'y venir entendre, à l'issue des vêpres du dimanche par exemple, les merveilleuses compositions de l'ordre le plus élevé et le plus religieux, que les maîtres ont écrites pour la plus grande gloire de Dieu.

DÉPARTEMENTS

Angers. — Le 21 novembre, on a célébré solennellement, au séminaire d'Angers, la fête de la Présentation. La messe à trois voix égales d'Antonio Lotti et plusieurs morceaux d'un style vraiment religieux ont été interprétés de façon supérieure. L'assistance tout entière écoutait avec un vif intérêt cette musique « qui arrache l'âme aux pensées vulgaires et les entraîne, pour un temps du moins, vers les choses du ciel ».

Tous nos compliments à l'habile organiste, M. Charton, et à M. Martineau, qui, en quelques courtes répétitions, a pu obtenir presque la perfection. Le clergé de la ville d'Angers a pu ainsi se convaincre, par cette belle exécution, de la supériorité de la musique palestrinienne. D'ailleurs, au séminaire d'Angers se succèdent, depuis quelques années, des apôtres de la vraie musique d'église ; on n'y exécute plus que des chants religieux capables d'inspirer le goût des saines traditions musicales.

Cambrai. — Les meilleures nouvelles nous arrivent du grand séminaire de Cambrai, où M. l'abbé Choisnard vient de fonder une *Schola Cantorum*. Composée de trente-cinq membres, cette nouvelle Société chante couramment la musique palestrinienne. C'est ainsi qu'à la fête du bienheureux Perboyre, on a entendu au salut l'*O Domine Jesu* de Palestrina, le *Tantum ergo* de Bach, le *Magnificat* et le *Laudate* d'Andreas. Les cent cinquante voix du chœur répondaient et contribuaient à cette très musicale exécution. M. l'abbé Choisnard, à qui nous adressons nos bien vives félicitations, est l'auteur d'un remarquable ouvrage sur l'exécution du chant grégorien, dont nous avons dernièrement entretenu nos lecteurs.

Poitiers. — Au grand séminaire de Poitiers, où le chant grégorien a droit de cité, on a exécuté, à l'occasion de l'Adoration perpétuelle, outre des pièces grégoriennes, l'*Ego sum panis* de l'abbé Boyer, et le *Tantum ergo* de Pitoni.

Les séminaristes, venus selon l'usage à Ligugé le 11 novembre pour fêter la saint Martin avec les moines, ont rivalisé d'intelligence grégorienne avec ceux-ci dans l'interprétation des chants liturgiques de la messe et des vêpres. Au salut, ils ont fait entendre de nouveau le désormais classique *Ego sum panis*. A la procession, ils ont chanté le cantique traditionnel sur une mélodie composée spécialement en vue de cette fête par M. Ch. Bordes, sur la demande du maître de chœur de l'abbaye. Il va sans dire que, à la différence de la banale ritournelle jusqu'alors en usage, la nouvelle cantilène, outre son véritable accent de piété, se modelait sur les temps rythmiques du texte latin du refrain. Cette nécessaire innovation a été unanimement goûtée, et tout de suite est devenue à son tour « populaire ».

Toulouse. — On nous écrit de Toulouse : « Le premier office pontifical de Mgr Mathieu dans sa nouvelle Cathédrale, au jour de la Toussaint, a revêtu un caractère de particulière solennité. A l'intérêt offert par la présence à l'autel du nouveau prélat, est venue se joindre la beauté des chants qui ont été exécutés en cette circonstance ; ce que les journaux de la localité sont unanimes à proclamer... »

Or, disons-le bien vien vite, et après renseignements pris à bonne source, le programme des chants était en tout conforme aux idées que propage la *Schola Cantorum*. C'était, à la messe, du plain-chant harmonisé ; aux vêpres, des faux-bourdons palestriniens, et au salut, le célèbre *O quam gloriosum* de Vittoria.

Nous félicitons le maître de chapelle, M. l'abbé Nouguès, de ce premier essai, et nous l'encou-

rageons à persévérer dans cette voie. Il y sera d'ailleurs soutenu par l'éminent prélat qui vient d'être nommé à Toulouse, et dont le bienveillant patronage, nous pouvons le dire, est d'ores et déjà acquis à notre *Schola.*

Versailles. — La fête de sainte Cécile a été célébrée de façon magistrale au petit séminaire. M. le chanoine Poivet y a fait interpréter la messe et les vêpres en chant grégorien par tous les élèves, selon la méthode bénédictine. Rien ne saurait donner une idée de l'impression produite par ces chants du *Graduel* et du *Vespéral,* dont l'exécution fait le plus grand honneur au distingué et trop modeste directeur du chant, qui nous prépare toute une phalange de jeunes prêtres, élevés dans l'amour et le respect des mélodies grégoriennes.

Bordeaux. — M. Camille Doney, organiste de Saint-Seurin, un de nos plus sympathiques sociétaires, vient de fonder à Bordeaux, à la salle Cousié, un *Cours d'orgue et d'accompagnement.* Voici un exemple qui devrait être suivi dans bien des villes, et nous ne saurions trop engager beaucoup de nos sociétaires organistes ou maîtres de chapelle à faire de même, pour le bien de la musique religieuse et la diffusion de nos principes.

ÉTRANGER

Bruxelles. — M. V. d'Indy, actuellement à Bruxelles, nous envoie le compte rendu de l'exécution de Saint-Boniface, le 22 novembre : « L'Association des *Chanteurs de Saint-Boniface,* fondée l'an dernier à l'imitation et d'après les statuts des Chanteurs de Saint-Gervais, vient de donner sa première exécution solennelle, en interprétant à Saint-Boniface la messe *du Pape Marcel.* Si l'on peut regretter, au cours de cette exécution, une trop grande rectitude de mesure, ce qui a pour conséquence de trop entraver la *liberté rythmique,* si essentielle dans la musique palestrinienne, il convient cependant de louer sans réserve le zèle des Chanteurs et l'ardeur de leur jeune chef, M. Henri Carpay, qui se dévoue avec une enthousiaste conviction à cette œuvre de régénération religieuse et artistique. Le *Credo* de la messe a été particulièrement bien interprété ; il serait seulement à désirer que les voix de ténors et de basses fussent plus nombreuses, ou peut-être que le placement en fût autrement distribué ; mais quelles vaillantes et admirables voix d'enfants ! L'office se complétait par trois pièces d'orgue de Bach, au graduel, à l'offertoire et à la sortie. M. A. de Boeck, l'organiste de la paroisse, a magistralement exécuté la fugue en *ré majeur* ; quant au choral en *mi bémol* « Schmücke dich », une registration défectueuse ne permettait point d'en saisir les sublimes contours.

« Heureux de constater chez nos voisins et amis en art, les Belges, un mouvement pareil à celui qui prend à l'heure actuelle, en France, une si grande extension, nous souhaitons à l'Association des *Chanteurs de Saint-Boniface* longue vie et bonnes exécutions. »

Padoue. — La chapelle de l'*Antoniana* de Padoue, que dirige avec tant de tact le maestro Tebaldini, a donné un fort remarquable office de sainte Cécile : quelques pièces grégoriennes, des fragments de la messe *du Pape Marcel,* un motet en l'honneur de sainte Cécile de Tom. Baï, et des pièces modernes des maîtres italiens contemporains : *Sanctus* et *Agnus* de la messe de *San Antonio* de M. Tebaldini, et des pièces d'orgue de MM. Bossi et Sgambati.

G. de Boisjoslin.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

L'encartage musical que nous donnons pour le présent mois est dû à la plume experte de M. Tebaldini, maître de chapelle du Santo de Padoue. Ce sont des versets pour l'hymne *Ave maris stella,* couronnés à l'un de nos derniers concours. Plusieurs d'entre eux sont écrits dans la modalité grégorienne, d'autres en tonalité moderne, notamment le cinquième qui est particulièrement heureux et d'un effet charmant.

M. Tebaldini est un musicien érudit et très doué, qui a beaucoup lutté dans son pays pour le triomphe des saines traditions de la musique sacrée. Élevé à l'école du docteur Haberl, à Ratisbonne, il n'en est pas moins resté un artiste purement *latin* ; sa parole chaude et convaincante, sa musique et ses belles auditions du Santo ont su forcer l'attention et vaincre bien des résistances.

C. B.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Petit Catéchisme liturgique, par l'abbé Henri Dutillet, du diocèse de Versailles. — Sixième édition, revue, corrigée et augmentée d'un catéchisme du chant ecclésiastique, par A. Vigourel, directeur du chant et maître des cérémonies au séminaire Saint-Sulpice. Préface par J.-K. Huysmans. — Paris, J. Bricon, 19, rue de Tournon. (Édition classique cartonnée, 1 fr. ; édition de luxe, 1 fr. 50.)

Nous recommandons instamment à tous nos lecteurs de propager cet excellent petit livre. Aucun ne nous semble plus nécessaire aux écoles et aux maîtrises. Il enseigne et explique clairement les règles de l'admirable liturgie. Il parut pour la première fois en 1859. Une édition nouvelle en fut donnée en 1867. Mais, depuis trente ans, il était tombé dans l'oubli. M. Huysmans le découvrit récemment dans une boîte des quais. En le lisant, il s'émerveilla « de la science condensée en ses minuscules pages » et, sans doute aussi, de l'accent touchant qui fait de ce manuel un vrai livre de piété. M. Huysmans résolut de le faire reparaître. M. l'abbé Vigourel, le savant directeur du chant au séminaire Saint-Sulpice, voulut bien revoir l'édition nouvelle et la compléter par un catéchisme du chant ecclésiastique, dont il donna lecture au Congrès tenu à Rodez en 1895, et qui contient les principes essentiels de l'exécution du plain-chant formulés par un maître. Dans sa préface, M. Huysmans s'étonne « que tant de fidèles, assidus aux offices, ne connaissent ni le sens détaillé des cérémonies qu'ils regardent, ni la signification des paroles et des chants qu'ils écoutent, ni même l'acception des divers ornements et des différentes couleurs dont le prêtre se sert suivant les jours ». Ce qui est plus surprenant encore, c'est l'ignorance de ceux qui prennent part aux cérémonies de l'Eglise. Interrogez les enfants de chœur, les chantres, et, si vous l'osez, quelques maîtres de chapelle et organistes : vous serez confondus de leurs réponses aux plus élémentaires questions sur les principales fonctions de la liturgie. Certains compositeurs religieux n'ont pas plus de curiosité. Il est temps de lutter contre ce dédain de barbares. Le *Petit Catéchisme liturgique* sera le plus précieux auxiliaire pour l'œuvre de la *Schola Cantorum.*

L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova, illustrazione storico-critica di G. Tebaldini. — 1895. Padova, libreria Antoniana.

Dernièrement, rendant compte du livre remarquable des abbés Bourdon et Collette sur la maîtrise de Rouen, nous demandions aux chanoines et maîtres de chapelle des grandes Cathédrales de France de publier les pièces importantes de leurs Chapitres sur la musique d'église. Aujourd'hui, nous recevons de M. Tebaldini, dont le zèle et l'activité ne se lassent pas, un catalogue complet, historique et critique, de la *Cappella Antoniana* de Padoue, que dirige avec tant d'intelligence notre savant collaborateur. Nous voudrions pouvoir analyser cet intéressant travail. Mais l'étude d'une pareille publication demanderait une place que la *Tribune de Saint-Gervais* ne peut nous accorder. Nous avons voulu seulement signaler cette contribution à l'histoire générale des maîtrises, qui pourra bientôt être écrite, si nos maîtres de chapelle prennent pour modèle les consciencieuses recherches de MM. Bourdon, Collette et Tebaldini.



Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 12 | Décembre 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	· BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale) . . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères. Conférence prononcée à Paris, à l'Institut catholique, le 14 mars 1896. . R. P. Dom A. Mocquereau.
Les anciens Maîtres de l'orgue. . . . . André Pirro.
Le Chant populaire . . . . Ch. Bordes.
Le Plain-Chant (suite). . . . . L'abbé Cartaud.
Curiosités musicales : Le chant du nouvel an. . . . . L'abbé Vigourel.
Nos concours. L'abbé L. Perruchot.
Mois musical . . . . G. de Boisjoslin.
Encartage : Choix de faux-bourdons pour les vêpres de la T. S. Vierge (Andreas, Ruffi, Viadana).

L'ART GRÉGORIEN

SON BUT, SES PROCÉDÉS, SES CARACTÈRES

Conférence prononcée à l'Institut catholique de Paris

LE 14 MARS 1896

Par le R. P. Dom **ANDRÉ MOCQUEREAU**

Moine Bénédictin de Solesmes

(*Suite*)

III



Vous avez entendu, Messieurs : la mélodie grégorienne sous sa forme la plus simple est maintenant devant vous.

Désormais nous pouvons étudier de plus près ses traits, sa physionomie, son expression. Est-elle belle? Belle d'une beauté céleste ou terrestre? Si elle est belle, en quoi consiste sa beauté? Et si cette beauté est céleste, si elle produit sur nos âmes l'effet d'une douce et rafraîchissante rosée, comment s'y prend-elle? Quels sont ses moyens d'action, les éléments dont elle se sert?

Voilà ce que nous devons d'abord chercher par une rapide analyse des détails. C'est une simple esquisse, vous le comprenez, que je me propose de tracer devant vous.

Lorsque je vous parlais tout à l'heure de l'alliance des paroles et de la mélodie dans l'art grégorien, j'ai omis de vous dire que, de ce fait, plusieurs écrivains modernes ont tiré une conclusion assez inattendue. L'union intime du texte et de la musique, disent ces auteurs, est précisément le principe du *Drame musical* moderne, arrivé à son apogée dans les dernières œuvres de Richard Wagner. Écoutez le maître parlant de son *Tristan* : Dans *Tristan*, « le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie ; en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement [1] ». Mais cette formule de Wagner ne s'applique-t-elle pas exactement au chant sacré ? Et nos auteurs d'en conclure que la musique grégorienne est de la musique wagnérienne, ou *vice versa* !

Pour soutenir une pareille conclusion, il faut évidemment ignorer l'un ou l'autre terme de la comparaison. Les écrivains dont nous parlons se sont laissé prendre à l'identité des principes qui régissent l'art grégorien et l'art wagnérien, sans penser que tout en partant des mêmes principes, on pouvait arriver, dans la voie des applications, à des résultats très divergents. Et de fait, Messieurs, n'avez-vous pas constaté qu'en présence de ces mélodies, nos habitudes, notre goût, notre jugement, sont entièrement déconcertés ? Il faut le dire nettement : un abîme sépare les bouleversantes symphonies de Beethoven ou le drame fantastique de Wagner de nos tranquilles mélopées liturgiques ; ces deux arts, tout en s'efforçant de reproduire la Beauté, sont aux antipodes l'un de l'autre : langues littéraire et musicale, tonalité, gammes, mesures, rythme, allure, expression, idéal même, tout diffère. C'est ce qui va ressortir de notre analyse.

Un premier élément : l'unisson. La mélodie grégorienne est homophone, elle apparaît simple, claire, lumineuse, dégagée de tout voile ; tout le monde peut la comprendre, l'artiste le plus délicat comme l'homme du peuple.

Elle ne se dissimule pas sous les méandres obscurs et capricieux des mille voix de l'orchestre, où l'oreille la plus cultivée a souvent de la peine à la suivre. L'harmonie, au sens moderne de ce mot, lui est étrangère ; elle compte uniquement sur ses charmes pour nous toucher et nous ravir. La mélodie sacrée est un beau fleuve aux eaux paisibles ; dans son cours, il reflète librement les saintes paroles ; l'unisson en est comme la transparence, et les ondes sonores d'un accompagnement, si harmonieuses soient-elles, en rident fâcheusement la surface et portent atteinte à sa limpidité. Quel contraste déjà avec notre musique moderne !

En voici de bien plus caractéristiques.

Il convient ici de rappeler quelques principes fort bien exposés par M. Mathis Lussy dans son *Traité de l'expression musicale*. Je cite en résumant :

« La musique moderne se compose de trois éléments principaux :

« 1° La *gamme* ou *tonalité* dans son double mode, le *majeur* et le *mineur* ;

« 2° La *mesure*, c'est-à-dire le retour périodique à courtes distances d'un son plus fort, coupant un morceau de musique en petits fragments, appelés mesures, ayant tous une égale valeur ou durée ;

« 3° Le *rythme*, c'est-à-dire le retour périodique de deux en deux, de trois en trois ou de quatre en quatre mesures, des mêmes valeurs formant ainsi des groupes, des dessins symétriques, dont chacun contient un membre de phrase musicale correspondant à un vers de la poésie.

« Ces trois éléments ont imprimé à notre sentiment le triple besoin d'*attraction*, de *régularité* et de *symétrie*.

« A peine l'oreille a-t-elle perçu une suite de sons assujettis aux lois de la tonalité, de la mesure et du rythme, qu'elle *préjuge* et *désire* la succession de sons et de groupes

1. Richard Wagner, *Lettre sur la musique* à M. Frédéric Villot.

analogues dans la même gamme, dans la même mesure et dans le même rythme.

« Mais le plus souvent l'oreille est trompée dans son attente.

« Souvent le groupe attendu renferme soit des notes étrangères à la gamme et au mode du groupe précédent, qui déplacent la tonique et changent le mode ; soit des notes qui brisent la régularité de la mesure et coupent la symétrie du dessin primitif du rythme.

« Or ce sont précisément ces notes imprévues, irrégulières, ces notes perturbatrices du ton, du mode, de la mesure, du rythme primitif, qui ont plus particulièrement la faculté d'impressionner le sentiment. Éléments d'excitation, de mouvement, de force, de chaleur, de contraste, ce sont elles qui engendrent l'expression. »

Assurément, Messieurs, cette théorie contient une grande part de vérité, mais est-elle bien complète ? Est-ce que l'ordre, la régularité, le calme, ne sont pas souvent, même dans la musique moderne, des éléments puissants d'expression ? D'ailleurs, s'il fallait refuser l'expression à un art musical dépourvu de ces excitations, il faudrait certainement la refuser à la mélodie grégorienne ; car, par principe, elle rejette ce genre de procédés, et c'est par là qu'elle se sépare nettement de toutes les créations de notre époque. Rien n'est plus facile à prouver. Étudions ensemble et comparativement les trois éléments que nous venons d'énumérer.

Et d'abord, la *tonalité*. Vous savez qu'elle n'est pas la même dans les deux langues. Dans la tonalité moderne : intervalles diatoniques, chromatiques, modes majeur et mineur, dissonances, note sensible, modulations, irrégularités tonales incessantes. Le résultat ? Vous le connaissez : mouvements, commotions, excitations, surexcitations, expressions passionnées, dramatiques, en un mot, ébranlement excessif de la partie sensitive de la pauvre machine humaine.

La tonalité grégorienne, au contraire, semble ordonnée pour bannir de nos âmes les agitations, et les envelopper de repos et de paix.

Par le seul fait qu'elle est homophone, la mélodie sacrée ignore la dissonance, l'un des éléments d'expression les plus puissants des passions. En conséquence, la note sensible lui est antipathique, et, à une époque où il ne pouvait en être question, elle repoussait d'avance, par des règles de composition précises, tout ce qui pouvait y ressembler. Jamais, en effet, elle n'amenait une cadence en la préparant par son demi-ton inférieur. Un ton entier était de rigueur à cette place. Cette règle donnait aux cadences une plénitude, une noblesse d'expression, que celles de la musique moderne ne sauraient atteindre au moyen des règles ordinaires.

La tonalité grégorienne proscrit en outre les molles successions du genre chromatique, pour n'admettre que les intervalles francs du genre diatonique. Elle les dispose en plusieurs gammes, huit au moins, appelées *modes*, dont les caractères différents éveillent en nous autant d'impressions et d'émotions.

Elle proscrit encore les modulations brusques et hardies d'un ton dans un autre. Toutefois notre mélodie n'est point dépourvue de transitions, une musique ne saurait s'en passer. Elles consistent dans le passage d'un mode à un autre ; certaines compositions empruntent successivement à deux ou trois modes les sentiments qu'elles veulent traduire ; le simple changement de corde récitative suffit aussi pour donner l'impression d'une véritable modulation. Toutes ces modifications se produisent paisiblement ; elles émeuvent l'âme, l'excitent doucement, mais ne la troublent ni ne la heurtent jamais.

Ne soyez point étonnés, Messieurs, de ces procédés simples et unis : le chant sacré s'adresse à la partie supérieure de l'âme. Sa beauté, sa noblesse, proviennent de ce qu'il n'emprunte rien, ou le moins possible, au monde des sens ; il passe par eux, ce n'est pas à eux qu'il s'adresse. Rien pour les passions, rien pour l'imagination. Il peut traduire des vérités terribles, exprimer des sentiments énergiques, sans sortir de sa sobriété, de sa pureté, de sa simplicité. La musique moderne peut être — elle ne l'est

pas toujours, je le sais — elle peut être la voix des passions violentes ou grossières et les faire naître ; on ne peut abuser ainsi de notre mélodie : toujours elle est saine, chaste, sereine, sans action sur les nerfs ; elle ne se sert pas plus du monde inférieur qu'elle n'y ramène. Avec sa tonalité franche, avec cette absence totale de successions chromatiques qui représentent par les demi-tons les choses incomplètes, on dirait qu'elle ne peut exprimer que la beauté parfaite, la vérité pure : *est, est, non, non*. L'oreille habituée à son incomparable franchise ne peut plus sentir ces airs mous, imprégnés de sensualisme jusque dans ce qui devrait être l'expression de l'amour divin. Il y a quelque chose d'angélique dans l'inflexibilité de sa gamme qui ne souffre aucune altération.

Si, de l'étude des *sons et de leurs successions*, nous passons à l'analyse de leur durée et de leur intensité, le contraste n'est pas moins frappant entre les deux musiques.

Dans l'art moderne, le *temps premier*, c'est-à-dire celui qui, une fois adopté dans un morceau, devient la forme de tous les autres, est *divisible* à l'excès.

Je m'explique : prenez une mesure à deux temps, deux noires la composent ; la noire, qui est le temps premier, peut se diviser en croches, celles-ci en doubles croches, en triples, en quadruples croches, et ainsi de suite jusqu'à l'émiettement. On comprend ce que cette faculté peut donner de mobile et d'instable à la musique moderne.

Au contraire, le temps premier de notre cantilène grégorienne est *indivisible*, il correspond à la syllabe ordinaire d'un temps, *et il n'est pas plus divisible que cette syllabe*, en sorte que si, traduisant en notation moderne une pièce liturgique, vous prenez la noire comme note ordinaire et temps premier, jamais vous n'aurez le droit de la dédoubler en croches. J'oserai dire que la musique sacrée est une *musique syllabique*, en ce sens que son temps premier est mesuré sur la syllabe ordinaire, non seulement dans les antiennes, où une seule note correspond à une seule syllabe, mais aussi dans les vocalises, où les notes, affranchies momentanément du texte, restent cependant soumises à la mesure du temps premier qui a été précédemment fixée dans les passages syllabiques.

Cette égalité approximative de durée est une conséquence inévitable de l'étroite union qui existait dans l'antiquité entre les paroles et la mélodie. Elle s'explique par un fait très connu des philologues et des grammairiens, je veux parler de la transformation qui s'opère dans la langue latine pendant les premières années de l'ère chrétienne. La quantité, d'abord maîtresse incontestée dans la langue poétique et même, jusqu'à un certain point, dans la prose cicéronienne, finit par s'affaiblir devant le principe de l'accentuation. Peu à peu les syllabes longues ou brèves s'égalisent, et bientôt en prose et en poésie on ne mesure plus les syllabes, on les compte ; c'en est fait de la quantité ; en pratique, il n'y a plus ni longues ni brèves, mais des syllabes toutes à peu près égales en durée, des syllabes fortes ou faibles, selon qu'elles sont affectées de l'accent ou qu'elles en sont privées.

Une évolution si grave devait nécessairement avoir son contre-coup dans la musique chrétienne, qui naissait au moment même où s'opérait ce changement. Cette mélodie, calquée sur la prose de l'époque, en prit le rythme, depuis ses éléments les plus simples, le temps premier indivisible par exemple, jusqu'à ses mouvements les plus variés. De même donc qu'il y avait deux *versifications*, l'une métrique, l'autre tonique, deux *proses* et deux *cursus*, l'un métrique, l'autre tonique, ainsi y eut-il deux *musiques*, l'une métrique, l'autre tonique, et cette dernière basée, comme la versification et le cursus toniques, sur l'égalité des notes et des syllabes.

L'égalité dont il s'agit n'est point, on doit le comprendre, une égalité métronomique, mais une durée moyenne qui se dégage de l'ensemble des syllabes prononcées selon leur poids matériel, ce qui produit sur l'oreille un effet très sensible d'égalité. Néanmoins cette égalité devient de plus en plus rigoureuse à mesure que la mélodie s'affranchit du texte, car alors les nuances d'inégalité, provenant du poids différent des syllabes, disparaissent entièrement pour faire place à des durées musicales plus égales.

Mais il ne faut pas inférer de là que toutes les notes sont égales. En effet, si le temps premier ne peut se diviser, il peut se doubler, se tripler. De même que dans une broderie sur canevas, une même couleur de laine ou de soie peut s'étendre sur plusieurs points, ainsi sur le canevas de nos temps premiers, une même note peut-elle embrasser deux, trois et quatre points pour former les dessins mélodiques les plus agréables.

Cette différence foncière entre les deux arts n'a pas été suffisamment remarquée; elle exerce cependant une influence considérable sur l'allure générale de la phrase et sur son expression esthétique. *C'est à l'indivisibilité des temps premiers que la cantilène romaine doit en grande partie son calme, sa douceur et sa suavité.*

Arrivons maintenant à la *mesure* et au *rythme.*

Ici encore nous allons trouver dans notre mélodie grégorienne des théories et des applications assez étrangères à la conception que nous avons ordinairement de ces deux éléments de mouvement, de vie et d'expression dans la musique. Il y a plus : je crois que la mesure et le rythme de la musique moderne, tels qu'ils sont compris et employés aujourd'hui, sont en contradiction formelle avec les règles de la rythmique latine, et qu'en conséquence une union vraiment parfaite, vraiment artistique, est impossible entre la langue latine et la musique moderne, tant que celle-ci n'aura pas modifié, sur certains points, sa constitution rythmique, ce qui d'ailleurs peut fort bien s'accomplir. L'accusation est grave, il faut la justifier.

On dit couramment qu'il n'y a pas *mesure* dans le plain-chant, mais seulement *rythme.* Si l'on entend par là que la mesure moderne isochrone n'entre pas dans la constitution rythmique du chant grégorien, on a raison; si on veut dire, au contraire, que ce rythme n'est construit sur aucune sorte de mesure, on a tort; car, certainement, un rythme, c'est-à-dire un membre de phrase, littéraire ou musicale, peu importe, ne peut être constitué que par une réunion de mesures ou de *pieds,* comme on disait autrefois.

Quelle est donc la mesure propre au chant grégorien? Comment se distingue-t-elle de la mesure moderne?

Ayons d'abord une idée bien nette de la mesure simple.

L'apparition des temps forts de deux en deux ou de trois en trois temps premiers constitue la mesure, et on appelle de ce ce nom l'espace compris entre un temps fort et un autre temps fort. Toute mesure simple commence donc nécessairement par un temps fort. Cette définition s'applique aussi bien à la mesure grégorienne qu'à la mesure moderne; l'une et l'autre commencent par un temps fort devant lequel on peut mettre une barre de mesure.

(A suivre.)



LES ANCIENS MAITRES DE L'ORGUE

Présenter, dans son ensemble, l'évolution de la musique d'orgue à son début, marquer les stades de ce *processus* par les noms de quelques maîtres, en exposant brièvement leurs intentions et la réalisation qui leur en fut permise, déduire, en outre, l'intérêt présent qui s'attache à l'étude de leurs compositions, assises primordiales données à l'inspiration et à la technique futures, et fonder par là même les principes du jugement esthétique que l'on peut formuler sur de telles œuvres, voilà le but de ce travail, auquel les circonstances imposent d'être très court, et qui sera ainsi très général.

***

Aussi nous pardonnera-t-on de négliger ici de vénérables ancêtres : les Florentins Landino, surnommés « il Cieco » (l'aveugle), Sguarcialupo, contemporains de Giotto et

de Laurent le Magnifique ; les Allemands Conrad Paumann, Hans Rosenplüt, Arnold Schlick, Paul Hofhaimer, l'organiste de Maximilien d'Autriche, et ses disciples que Luscinius appelle les « Paulomimes » ; pour la France, Jehan l'Orgueneur, de Reims, et les anonymes du recueil d'Attaignant. Certains d'entre eux furent comblés d'honneurs, et leurs historiens sont unanimes à célébrer la joie dont leur art fut la source ; leurs efforts primitifs ne peuvent nous causer le même charme, et nous ne saurions même décider si leur influence fut de quelque valeur pour le développement général de la musique.

Ce fut, à vrai dire, aux maîtres vocaux que l'on est redevable de la première musique d'orgue; nous ne rencontrons des pièces vraiment musicales dans les vieux livres d'orgue, qu'après l'épanouissement de l'école flamande, et ce ne sont le plus souvent que des transcriptions. Les motets de Josquin des Prés, Clemens non Papa, Senfl, Richafort, forment le fond du répertoire de Léonard Kleber, Jacobus Paix, et du premier des Cabeçon. Cette origine, que nous trahissent les anciennes tabulatures par la traduction de la lettre, peut se reconnaître même dans nombre de chorals d'orgue allemands, de beaucoup postérieurs, où subsistent des formes empruntées à la polyphonie vocale. Voyez telle pièce de Vittoria, par exemple : *Estote fortes in bello,* ou certaines hymnes de Palestrina, *Vexilla Regis, Veni Creator* : jouées à l'orgue, en détachant le soprano sur un jeu éclatant du récit, accompagné de flûtes, elles nous donnent l'impression d'un procédé identique à celui qui a produit, au travers de Samuel Scheidt et de Pachelbel, les plus beaux chorals de J.-S. Bach.

Notre Titelouze et Frescobaldi lui-même nous fournissent l'exemple inverse. Il est des versets du *Kyrie della domenica,* ou, pour l'organiste de Rouen, des interludes au *Magnificat,* auxquels on pourrait adapter des paroles, tellement le mouvement des parties est approprié à la tessiture des voix.

Cette unité de facture, dans l'emploi des mêmes thèmes, créait entre les deux manifestations de la musique religieuse un parallélisme constant ; si le chœur des voix était plus expressif, la parole immuable de l'orgue restait plus solennelle, et l'un comme l'autre s'illumine au reflet d'un même idéal, traduit par des aspirations identiques. Une seule différence apparaît, et cela de par les prescriptions liturgiques. L'orgue se tait quand l'Église est en deuil. Une seule série de sentiments lui appartiendra, l'expression unique de la joie lui convient. Aussi quelle sérénité dans ces œuvres d'autrefois, destinées à libérer l'esprit des fidèles des soucis d'ici-bas, « afin, nous dit Michel Prætorius, qu'ils prêtent au sermon une attention plus éveillée, et ne se laissent assoupir dans l'exercice de la prière » !

L'atmosphère de joie où devait se maintenir l'organiste écarte de l'œuvre la personnalité de l'artiste, ne lui permet point de raconter sa propre histoire. L'intention symbolique d'un tel effacement est des plus louables, puisque toute modestie est de mise quand il s'agit de glorifier Dieu. Nous y trouvons un profit moins spiritualisé, mais très direct pour l'art : l'obligation de ne pas se départir d'une certaine direction, de ne pas dire toujours ce que l'on voudrait dire, mais d'exprimer en des termes différents une idée persistante, devait enrichir, par une heureuse contrainte, le domaine des formes musicales, créer une littérature nouvelle.

*
* *

Des voies différentes s'ouvrirent sous la main d'ouvriers divers.

A cette phase de transformation, les Allemands apportèrent, dans la compréhension du détail, des efforts minutieux. Sur un motet vocal, s'échafaudèrent, à l'orgue, des trilles, des passages, de menus ornements dont le rapport avec l'ensemble ne se justifie pas. Ainsi hérissées, les courbes des lignes mélodiques disparaissent, s'entrechoquent, brisées par surcroît de traits entremêlés aux harmonies du motet ainsi travesti, tandis

qu'appuyées aux contreforts des pédales se heurtent des gammes entrecroisées au hasard, sans équilibre, et au mépris de toute dignité du style. On appela *coloristes* les malencontreux destructeurs des sobres architectures. Ammerbach, Bernhard Schmidt le vieux, furent les promoteurs de cette école. La vaine virtuosité de leurs disciples, qui s'exerçait parfois au dépens des auditeurs pendant de longues demi-heures, dit Hermann Finck, lassait l'attention par le décousu de leurs fantaisies, accoutrées au vacarme du plein jeu : « Ne demandez pas, ajoute-t-il, ce que deviennent dans ce chaos *Maître le Rythme, Maître le Temps, Maître le Ton*, et de tels autres maîtres. » Cette gymnastique insensée et ce vain bruit finirent par lasser les gens de goût. « Il est bon, dit Bernhard Schmidt le jeune, qu'un organiste ait une main habile et rapide, mais ce n'est encore rien : le plus difficile est de savoir s'en servir. »

Il semble que c'est en Italie que se rencontra d'abord la juste mesure entre une virtuosité sans objet et la sécheresse excessive de certaines transcriptions de motets, appauvris dans leur expression et leur sens même par la substitution des sons fixes de l'orgue aux paroles articulées. Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Luzzascho Luzzaschi, Giovanni Gabrieli surtout, surent des premiers pondérer les divers éléments constitutifs du style de l'orgue, entremêler habilement les traits aux tenues, établir leurs modulations — car ils sont déjà sur la limite extrême de l'ancienne tonalité — sur une base harmonique assurée. Nous n'avons pas à rappeler ici quelle part eurent leurs compositions instrumentales à la réforme moderne de la musique, et avant tout à l'invention de la fugue. Nous voulons seulement indiquer qu'ils furent les premiers à réunir, en les classant, les procédés épars, fondant ainsi une technique instrumentale.

C'est donc surtout comme créateurs de la forme qu'ils interviennent, complétant leurs aînés, auxquels les seules idées étaient apparues, sans que la mise en œuvre pût répondre à leurs conceptions, mal servies d'ailleurs par la pratique difficile d'instruments imparfaits.

De la discipline féconde qu'ils imposèrent à l'art, sortiront les Frescobaldi, Samuel Scheidt, Froberger et les proches initiateurs de Bach, Buxtehude et Pachelbel.

Ne servirait-il qu'à connaître les termes d'une progression dont la somme est en Bach, et à satisfaire la curiosité d'en chercher la raison, l'œuvre de ces anciens maîtres ne mérite pas l'oubli où on l'a longtemps abandonné. En lui-même, et grossi de l'apport des Couperin, Raison, etc., il captive souvent l'attention pour la noblesse des commentaires dont il enveloppe les textes liturgiques, précieux cadre donné aux pièces de chant que les mêmes mélodies sacrées inspirèrent.

Pour ces derniers motifs, les compositions dont nous venons de donner l'aperçu sont encore à leur place à nos tribunes, où on sera toujours heureux de leur entendre répondre, en parfaite unité d'intention et de style, au chant grégorien de l'office qu'elles magnifient dans leurs accents grandioses, ou aux œuvres vocales dont elles sont issues.

A. Pirro.



LE CHANT POPULAIRE

La section de notre œuvre de propagande consacrée au *chant populaire* va entrer dans une phase nouvelle. Une commission vient d'être instituée dans notre Société, afin d'étudier les moyens de développement à apporter à cette branche de notre œuvre et de donner satisfaction au plus tôt aux sociétaires qui nous ont envoyé leur souscription. Cette commission est composée de MM. Alex. Guilmant, Vincent d'Indy, de la Tombelle, Ch. Bordes et André Pirro, du comité de la *Schola Cantorum*,

qui se sont adjoint : M. l'abbé Championnières, des Frères de Saint-Vincent-de-Paul ; le R. P. Claude Allez, des Pères de l'Assomption ; M. Griffaton, de la Commission des Patronages, et M. A. Dupaigne. Le résultat de la première réunion de la commission a été celui-ci : la création d'un *concours* pour la composition de poésies de cantiques sur des *timbres donnés* ou chants imposés, et celle de *poésies bien rythmées* à mettre en musique.

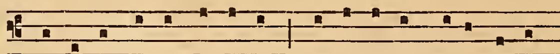
La collection *Le Chant populaire*, publiée par la *Schola Cantorum*, devant comporter *deux séries*, l'une sur des sujets religieux (chants en latin, chants en langue vulgaire), l'autre sur des sujets profanes (chants de patronages, de fêtes et de marche), le concours comprendra donc aussi deux sections correspondant aux deux séries de la publication.

Sans dépasser le mandat de rapporteur qui nous a été confié par la commission, qu'il nous soit permis de donner ici quelques aperçus personnels sur le *chant populaire* et sur les qualités que l'on est en droit d'exiger de lui.

Avant tout, le *chant* doit être *unanime*, c'est-à-dire qu'il doit *parler à tous* et être chanté *par tous*. C'est, il me semble, une grande erreur que de croire antipopulaires les *tonalités grégoriennes* et les *rythmes grégoriens*, que l'on prétend insaisissables par la foule : les phrases de la mélopée grégorienne ont accès près du peuple, et l'on se trompe lourdement en supposant qu'un *thème*, pour être aisément *appris* et *retenu*, doit être nécessairement coupé et rythmé à la façon d'un pas redoublé, ou des chansons de la « Clé du Caveau ». Cette prétendue nécessité n'existe que pour les demi-lettrés des grandes villes, dont l'oreille est souvent viciée par ces turpitudes musicales — dépravation artistique parallèle à l'abaissement moral dont les grands centres sont les foyers. — Le véritable sentiment de la musique populaire s'est bien plutôt maintenu chez les illettrés des campagnes : c'est à eux qu'il faut en demander le secret. Ceci a donc engagé la commission à présenter le concours sous deux aspects, et nous ne saurions trop l'en féliciter. De tout temps, on a composé les poésies populaires sur des *timbres donnés*, et bien rares sont les cantiques ou chansons populaires subsistant sur leurs textes primitifs, tandis qu'actuellement encore, notamment au Pays Basque, où les exemples ne se comptent pas, tant ils sont fréquents, les improvisateurs populaires, aux jours de fête, sur la place publique, ou même, isolés dans le grand recueillement de la nature, composent d'innombrables couplets sur un timbre musical qui leur est donné ou qu'ils trouvent dans leur mémoire. C'est donc être fidèle à la tradition populaire que d'inviter le poète à écrire des vers sur un *chant donné*. Mieux vaudrait encore que le poète fût musicien et créât sur un *mètre identique* les paroles et le chant qui les accompagne ; on serait ainsi assuré de la concordance rigoureuse des *accents des mots* avec les *ictus rythmiques*, dans chacun des vers et dans chacune des strophes, à la façon des *hymnes antiques* ; condition nécessaire sans laquelle nous n'aurons jamais que de *mauvais cantiques*.

Si nous demandons aux « intuitifs populaires » leurs ressources d'inspiration, gardons-nous de leurs *gaucheries d'exécution* ; la poésie doit se plier aux exigences de la mélodie, sous peine de se voir infliger des césures ridicules, comme dans l'exemple célèbre cité par le P. Lhoumeau : « Il était un — petit navire, Qui n'avait ja — mais navigué. »

Que ces deux citations nous servent plutôt d'exemple :



1. Cre - a-tor alme si-de-rum, Æ-terna lux credenti - um
2. Qui dæmonis ne fraudi-bus, Servi-ret orbis impe-tu...

Lent et très recueilli.

1. O mon bon Jé - sus, mon â - me vous dé - si - re
2. O di - vin Jé - sus, l'é - poux des chas - tes â-mes
3. O cé - leste a - mant, ob - jet tant ad-mi - ra-ble

Dans les mélodies en *rythmes libres*, comme le R. P. Lhoumeau nous en a donné d'heureux spécimens, et comme il s'en trouve aussi dans le recueil du Père Sandret, que nous rééditerons en partie, la flexibilité de la mélodie permet de « sauver » quelques prosodies défectueuses, en déplaçant les accents ; cependant, dans ce genre même de mélodies, il y a des lois rythmiques qui ne peuvent être enfreintes : je veux parler de certaines *arsis*, et de *toutes les thésis*, sur lesquelles des syllabes accentuées du texte doivent toujours se rencontrer. Nous avons donc cru aider le poète en lui signalant les accents principaux qu'il ne lui est pas permis de négliger. Ces accents, nous les indiquerons par un simple —. Dans toute phrase parlée ou chantée, chaque membre de phrase contient des accents primordiaux, les uns au *levé* nommés *arsis*, les autres au *frappé* nommés *thésis* ; tous sont accentués mais diversement, et c'est une erreur de croire que l'accent au *levé* (arsis) est nécessairement un *temps faible*, quand au contraire l'accent au *frappé* (thésis) est *toujours un temps fort*. Il y a deux sortes de *thésis* : les thésis masculines, qui finissent sur le *temps frappé* comme ci-dessus, à la troisième mesure, sur le mot *Jésus* ; les thésis féminines, qui ont bien leur accent sur le temps frappé, mais qui se terminent par une syllabe musicale faible comme ci-dessus, à la quatrième mesure, sur le mot *désire*. Il faudra donc que dans *tous les vers et dans toutes les strophes* les thésis concordent rigoureusement. Les arsis, bien qu'il soit préférable de les faire concorder aussi, par leur mobilité même, peuvent donner de la variété à la phrase. Exemple :

Je vous sa - lUe, au - guste et sainte REi - ne
Rei - ne du cIel, ad - mi - ra-ble Ma - rI - e

Comme il est facile de s'en convaincre dans cette mélodie, inspirée de chant grégorien, « mixte », si l'on veut, c'est-à-dire d'un rythme très libre, mais néanmoins astreint à certaines obligations métriques, toutes les *thésis* ou repos rythmiques *doivent être accusées* par une syllabe forte de la poésie, comme on le signale par le signe —, tandis que d'autres accents de moindre importance peuvent à la rigueur être déplacés, comme dans la troisième mesure, sans pour cela dénaturer la mélodie. Pour aider à la bonne accentuation du texte, quoique notre langue ne soit pas accentuée, nous signalerons tous les accents des mots dans notre édition, comme on le fait dans tous les bons livres de chant liturgique. Cette innovation dans la séméiographie se justifie par le besoin d'atteindre à cette perfection plastique du chant, qui permet à toute une masse de se retrouver à toutes les *thésis* ou *repos* de la phrase pour reprendre ensuite dans un *élan unanime*, sans le secours mécanique d'un batteur de mesure dont l'idéal est souvent de substituer à la souple marche d'une mélodie, librement articulée, la régularité anguleuse du pas de parade.

Il nous reste à traiter de l'édition des cantiques primés et des conditions de cette édition.

Toute poésie *isolée* primée par la *Schola* sera publiée dans le *Chant populaire*.

S'il s'agit d'un ensemble de pièces composées sur des timbres d'un même musicien et susceptibles de se publier en un *recueil particulier*, la *Schola* se réserve de demander à l'auteur des paroles, comme elle le demande au musicien, de prendre part aux frais d'édition comme à la distribution des bénéfices, s'il y a lieu. En ce cas, la part du poète est d'un *quart* dans la participation aux dépenses comme aux bénéfices. Dans les

deux cas, la poésie comme la musique restera la propriété de l'œuvre, qui se réserve le droit de faire figurer, dans l'avenir, tout ou partie de ces pièces dans un recueil important, qui sera une sorte d'*Anthologie du Chant populaire*. Toute poésie ou musique du *Chant populaire* ne pourra donc jamais être publiée dans d'autres éditions avant les délais de rigueur imposés par les conventions internationales. A ce prix, la *Schola* espère atteindre son but, et, grâce à la commission d'examen qu'elle a constituée, donner aux patronages et confréries des cantiques et des pièces d'un caractère vraiment religieux et artistique, tout en restant essentiellement populaires.

*
* *

Les timbres de cantiques mis au concours sont dus à trois musiciens de la Société : M. le prince de Polignac, M. l'abbé Boyer et M. Ch. Bordes. D'autres compositeurs s'essaieront dans ce genre, M. de la Tombelle notamment. La *Schola* sera reconnaissante aux musiciens qui enverront à la commission des *timbres* nouveaux pour les différents concours qui pourront suivre. Quant aux *chants profanes*, pour fêtes et marches de patronages, ils seront tous empruntés à la tradition populaire de nos anciennes provinces. Le poète y trouvera une indication précieuse que nous lui conseillerons de respecter. Les sujets que nous aimerons particulièrement à voir traiter devront être relatifs aux jeux, aux promenades, aux anciennes traditions ou légendes, à des faits historiques, capables de rappeler à la jeunesse les gloires de la France et fixer en leur mémoire les exploits des aïeux.

La date extrême pour la remise des manuscrits est fixée au 1er avril 1897, afin de donner aux poètes tout le temps désirable. Inutile de dire que l'on n'est nullement tenu de composer des poésies pour chacune des mélodies. Nous accepterons avec reconnaissance toute pièce isolée, et nous n'attendrons même pas la date du 1er avril pour publier celles des poésies qui nous seraient parvenues et que nous jugerons dignes de figurer au *Chant populaire*. Les poésies qui pourraient nous arriver par la suite seraient, ou confiées à des musiciens pour écrire des airs nouveaux, ou publiées avec la mention : *Sur l'air de ....*, selon la coutume populaire, qu'il n'y a pas lieu de changer, si les poésies concordent parfaitement avec le timbre primitif.

A proprement parler, ce n'est pas un *concours*, mais plutôt un *appel* aux poètes. Espérons que cet appel, moyen autrement fécond que le concours, sera pour la tradition un véritable réveil. Un retour à la « saveur populaire », sourd de toutes parts ; les quelques cantiques exécutés par les Chanteurs de Saint-Gervais, tant à Paris que dans les départements, le succès des rares chansons de nos provinces chantées à nos concerts gratuits dans les milieux ouvriers, et confiées aux enfants des patronages, en sont la preuve. Le peuple n'a pas si mauvais goût que l'on croit, et s'il paraît aimer les romances fadasses qu'on lui offre en pâture, c'est qu'on ne lui donne pas autre chose. Il sait fort bien se reprendre, et, à Paris même, où on a *démoralisé la musique populaire*, on sait encore vibrer aux belles choses, à la condition que des idées simples et grandes viennent éveiller le divin sentiment qui sommeille au fond de nos êtres.

Ch. Bordes.



LE PLAIN-CHANT

(suite)

Avec le christianisme, en effet, des horizons nouveaux s'ouvraient devant l'âme humaine. Le peuple chrétien n'était plus ce peuple juif, terrestre et grossier, dont toute l'ambition s'arrêtait presque exclusivement aux triom-

phes matériels de sa race, ni ce peuple grec, qui se cantonnait dans les souvenirs souvent puérils de sa mythologie et qui, dans les questions d'art, cherchait avant tout la beauté des formes plastiques, extérieures. L'idéal du chrétien était par-dessus tout intérieur, intime; c'était le Dieu unique, dont la beauté infinie ravissait les anges et les saints; c'était le Christ Jésus, avec l'incomparable rayonnement de sa vie divine et la merveilleuse élévation de ses enseignements; c'était la Vierge Marie, si belle et si bonne; c'étaient les gloires de l'éternité, auxquelles aspirait toute âme croyante... Au contact de ces pensées si gracieuses et si pures, si douces et si consolantes, mais inconnues ou à peine entrevues jusqu'alors, les intelligences et les cœurs devaient s'idéaliser, se surnaturaliser. Un souffle nouveau et régénérateur avait traversé l'humanité, et le chant, qui est l'expression la plus spontanée et la plus élevée des sentiments intimes de l'homme, dut nécessairement suivre les aspirations et les élans enflammés du monde nouveau.

Voilà le plain-chant dans ses origines les plus lointaines; suivons-en le développement et le couronnement.

La primitive Église eut à traverser l'ère sanglante des persécutions, et, pendant ce temps, enfermée dans les catacombes, ou bien, pendant les rares et courtes accalmies que lui laissait la rage des persécuteurs, silencieusement réunie dans quelques maisons hospitalières, elle chantait bien bas « les psaumes, les hymnes, les cantiques spirituels », que le grand Apôtre lui avait recommandés. C'est aussi pendant ce temps que sa foi et sa charité s'épuraient de plus en plus et préludaient aux mélodies sublimes qu'elles rediraient plus tard. Ayant retrouvé la paix et la liberté sous le pape Sylvestre, grâce à la conversion de Constantin, elle put reprendre publiquement ses solennités, ses assemblées, avec tout l'éclat de sa liturgie déjà largement ébauchée, et faire retentir dans des temples nouveaux les nouveaux chants qu'elle disait déjà à voix basse dans les carrières de Rome souterraine.

Au IVe siècle, saint Ambroise, évêque de Milan, ancien officier de l'empereur, écrivain distingué et habile musicien, coordonna pour son Église les chants qui devaient accompagner les solennités liturgiques, et nous savons quelles étaient la beauté, la douceur des mélodies ambrosiennes, par les larmes que répandait le grand Augustin, en les entendant dans les sacrés parvis.

A la fin du VIe siècle, saint Grégoire le Grand, un des plus vastes génies que l'Église ait comptés parmi ses pontifes, compléta le système musical élaboré par saint Ambroise, *centonisa*, c'est-à-dire fit un choix parmi les plus belles mélopées religieuses composées avant lui par de pieux pontifes, de religieux artistes, et composa lui-même des mélodies d'un caractère si élevé et si touchant qu'une légende nous montre le ciel inspirant directement le saint pontife. Lui-même établit une école de chant qu'il ne dédaignait pas, malgré les multiples et importantes affaires de son pontificat, de diriger et de perfectionner dans l'exécution correcte des chants qu'il avait fait écrire avec le plus grand soin.

Tel fut le premier répertoire écrit des mélodies liturgiques recueillies par saint Grégoire. A partir de ce grand pontife, d'autres pièces musicales furent ajoutées à ce premier recueil, selon les besoins graduellement imposés par la création de fêtes nouvelles et par l'introduction de nouveaux saints dans le

martyrologe. On vit même quelques-uns de nos rois de France composer soit des poésies, soit des morceaux de chant, qui vinrent s'ajouter au trésor déja formé par saint Grégoire.

Voilà les origines du plain-chant, du chant ecclésiastique, qu'on appelle à juste titre *chant grégorien,* à cause de la part considérable qu'il faut attribuer à saint Grégoire dans la composition de son répertoire.

On voit par là combien le chant grégorien est vénérable, puisqu'il remonte à une si haute antiquité et qu'il résume, en le perfectionnant, tout l'art musical de l'ancien monde.

Il est vrai que certains auteurs dénient au chant liturgique l'origine hébraïque et hellénique que nous lui attribuons. Ils pensent que les mélodies chrétiennes ont dû sortir exclusivement des idées élevées de la religion nouvelle, sans rien emprunter aux systèmes musicaux des anciens, ni au milieu dans lequel elles se produisirent. Car, disent-ils, peut-on croire que les premiers chrétiens aient accepté, dans la célébration de leurs mystères, la musique de ces Juifs qui avaient crucifié leur Maître, pas plus que cette musique grecque qui avait chanté les faux dieux du paganisme et les tristes héros de leur mythologie?

A ces objections nous répondrons : Les premiers chrétiens étaient Juifs; quelques-uns d'entre eux ont peut-être poussé ce cri déicide : « *Crucifige eum,* crucifiez-le ! » et Dieu ne les a pas repoussés; bien plus, il a choisi des Juifs pour apôtres et même un Juif renégat, saint Pierre, pour Chef de son Église; et il aurait répudié les chants sacrés qu'il avait lui-même inspirés à David et aux Prophètes! Parmi les premiers chrétiens il y avait aussi des Grecs, récemment convertis par la prédication des Apôtres; et Dieu aurait aussi rejeté de son culte ce qu'il y avait de beau et de bon chez les Hellènes, spécialement leurs modes musicaux qui, après avoir servi la cause du mal, pouvaient, en s'épurant au contact des idées chrétiennes, servir la cause du bien ! L'Église n'a-t-elle pas consacré au culte du vrai Dieu les temples grecs et romains, pompeusement élevés pour honorer les divinités païennes et les vices les plus honteux de l'humanité? Ne voyons-nous pas saint Grégoire lui-même recommander au moine saint Augustin, qu'il envoyait évangéliser la Grande-Bretagne, de prendre, pour le service des autels, ce qu'il trouverait de bon dans les usages et traditions des différents peuples, spécialement au point de vue des chants liturgiques? C'était, entre les mains des Saints et des Apôtres, un éclectisme de bon aloi.

Nous nous croyons donc en droit de conclure, comme nous l'avons fait ci-dessus, que la musique de l'Église « est l'héritière des débris du passé [1] »; — « que l'Église de Rome a été comme le confluent naturel de l'art juif, grec et romain [2] ». M. Gevaert, l'érudit directeur du Conservatoire de Bruxelles, bien qu'il fasse des réserves pour attribuer à saint Grégoire la paternité du recueil de chants liturgiques qui porte son nom, professe la même opinion sur les origines du plain-chant [3]. Ainsi pensent aussi les auteurs émérites cités en note à la page 37, numéro de mars 1896 de cette Revue.

C. Cartaud.

1. Dom Pothier, *Tribune de Saint-Gervais,* mars 1892.
2. Abbé Vigourel, *Catéchisme liturgique.*
3. Cf. son récent ouvrage (1895, Gand) : *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine.*

CURIOSITÉS MUSICALES

SOUHAITS DE BONNE ANNÉE AU MAITRE DE CHŒUR

Dans le manuscrit 1139 de la Bibliothèque Nationale (ancien fonds latin), où se trouve le chant des croisades reproduit ici même au mois de février dernier, nous rencontrons un morceau d'un caractère très singulier au point de vue littéraire, aussi bien qu'au point de vue musical.

L'abbé Raillard le publia le premier, croyons-nous, mais dans une traduction musicale systématique. Nous l'offrons aux lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* comme souhaits de bonne année, en substituant simplement la notation sur portée à la notation à points superposés qui, dans le manuscrit, paraît remonter au onzième siècle.

Les premiers mots de chaque strophe sont la déclinaison des mots *Annus novus*; nominatif, génitif, datif, accusatif et vocatif louent tour à tour le chanteur ou, si l'on veut, le maître de chœur.

Le refrain a deux airs, généralement de mouvement contraire.

Après la première strophe, le premier air; le deuxième air après la deuxième strophe. A la troisième, d'après l'abbé Raillard, les mots *cantica organica* signifient que les deux airs se chantaient *simultanément*, et ce serait peut-être un des premiers exemples d'harmonie proprement dite. Il est vrai que pour rendre acceptable le concours des deux airs, l'abbé Raillard supposa quelques fautes de transcription, et remplaça aux rencontres les plus criantes les notes du manuscrit par des notes voisines plus acceptables en harmonie.

Chaque vers du deuxième refrain ne répétait-il pas plutôt les paroles du premier? L'entrelacement des deux airs n'est peut-être pas sans grâce. Il est vrai que l'indication *cantica organica* se rapporte plutôt à une exécution simultanée, l'*organum* étant synonyme de juxtaposition harmonique faite *alla mente* « sur le livre », selon l'usage admis. Tout l'ensemble nous donne une chanson à rythme libre, assez analogue aux cantiques du R. P. Lhoumeau et de M. Ch. Bordes.

Qu'un poète essaie quelques strophes et les revête de ces mélodies charmantes. On peut juger si elles le sont en les chantant en récitatif. L'expression peut se donner libre carrière, tout en conservant aux groupes, surtout au *jubilus* qui termine le refrain A, le fondu et la souplesse qu'ils réclament.

Dans la notation, nul signe de bémol; si on supprime ceux que nous avons marqués, le chant n'en est que plus joyeux. Les tritons, d'ailleurs, ne sont souvent qu'apparents, *si* et *fa* n'appartenant guère aux mêmes groupes.

1. Annus novus in gáudi-o Agá-tur in princípi-o; Magna sit exultá-ti-o In cantó-ris tri-

REFRAIN A.

púdi - o. Ad hæc solémni-a Concúrrunt ómni-a Voce sonánti - a, Cantóris gráti - a, Et vitæ

spá-ti-a Per quæ læti-ti - a Fit in ec - clési- a. 2. Anni novi princí-pi-um, Vox

REFRAIN B.

ce-lébret psallénti-um, Et cantórem egrégi-um Hymnus extól-lat ómni - um. Ad hæc solém-

ni-a Concúrrunt ómni-a Voce sonánti-a Cantóris grá-ti-a, Et vitæ spá-ti-a Per quæ læ-tí-

ti-a Fit in ecclé-si - a. 3. Anno novo in cántica Vo-ci-tétur orgánica, Tota sonet ars músi-

REFRAIN A.

ca In cantó-ris præ-sénti - a. Ad hæc solémni-a Concúrrunt ómni-a Voce sonánti-a,

Cantó-ris gráti - a, Et vitæ spá-ti - a Per que læ-tí-ti- a Fit in ec-clé- si- a.

4.

Annum novum celebrántes
Exultántes et lætántes
Et cantórem collaudántes
Gaudeámus triumphántes.

5.

Anne nove, sis títulis
Hódie ineffábilis,
Et tu cantor mirábilis,
Esto per sæcla stábilis.

TRADUCTION FRANÇAISE

1

Que l'*année nouvelle* commence dans la joie,
Qu'il y ait grande allégresse en fêtant le maître de [chœur.
A ces solennités
Concourent tous les instruments
Qui résonnent ;
La grâce du chanteur
Et les jours qui s'annoncent
Tout cela de liesse
Remplit toute l'assemblée.

2

Que de l'*année nouvelle* le premier jour
Soit célébré par la voix des chanteurs,
Et que l'illustre maître de chœur
Inspire la louange universelle.

3

Au nouvel an
Organisez vos chants,
Que tout l'art musical résonne
En présence du maître de chœur.

4

Célébrons le *nouvel an*
Dans l'exultation et l'allégresse,
Félicitons le maître de chœur
En nous réjouissant avec lui.

5

An nouveau ! que tes titres d'honneur
Surpassent aujourd'hui ce que nous pouvons dire ;
Et toi, admirable chanteur,
Sois notre chef, durant de longs jours.

Cette chanson deviendrait aisément un cantique qu'on pourrait exécuter extraliturgiquement, en y adaptant des paroles latines ou françaises. Nous en possédons un essai que nous publierons plus tard dans le *Chant populaire* de la *Schola Cantorum*.

L'abbé VIGOUREL.



NOS CONCOURS

Le concours de *Pie Jesu*, composé de dix envois, a donné le résultat suivant :
Premier prix : M. l'abbé Chassang.
Deuxième prix : M. Paul Jumel.
Ces deux pièces seront publiées dans le *Répertoire moderne*.

*
* *

Il est mis au concours, pour le mois de novembre, **cinq timbres de cantiques** sans paroles, devant servir de thèmes aux poètes pour y adapter des vers.

Les concurrents sont priés d'indiquer, d'après le sentiment de leur musique, la destination poétique de leurs œuvres.

Les manuscrits devront être remis avant le 15 février prochain.

L. P.



MOIS MUSICAL

PARIS

A Saint-Gervais. — A la messe annuelle donnée en cette église au bénéfice de la *Schola Cantorum*, et que célébrait le R. P. Dom Pothier, les Chanteurs de Saint-Gervais ont exécuté la messe *Assumpta est Maria* de Palestrina.

Rien ne saurait décrire la splendeur de cette messe, une des dernières du maître. Le *Gloria*, notamment, tant par la justesse de l'expression que par la grandeur de la polyphonie vocale, est à lui seul un pur chef-d'œuvre. Cette messe fut chantée, pour la première fois, avec le motet du même nom (exécuté et publié par les Chanteurs de Saint-Gervais [1]) à Sainte-Marie-Majeure, le 15 août 1585, en présence du pape Sixte-Quint, qui manifesta son admiration pour cette œuvre, dont la nouveauté le surprit au point qu'il ne voulait pas la croire de Pierluigi, tout en en vantant l'expression dévote et la suavité. Certes le Pape avait raison, car des pages du *Gloria* notamment, conçues dans une forme nouvelle, sont de véritables hardiesses pour Palestrina. Elle fut écrite tout d'abord en parties séparées, et sous sa direction, pour la fête de l'Assomption. Une copie manuscrite en est conservée dans les archives de la Chapelle Sixtine, et une autre, vraisemblablement postérieure, dans la collection Ottoboni (Bibl. du Vatican). Elle a été rééditée de nos jours dans la grande édition Breitkopf, en outre par le chanoine Proske et par la maison Novello de Londres [2]. Elle le sera un jour dans l'Anthologie de Saint-Gervais.

Le programme de l'office offrait encore cet intérêt particulier, que M. Ch. Bordes nous faisait entendre, à côté d'œuvres des primitifs, des pièces appartenant au « Répertoire moderne » de la *Schola Cantorum*. Ces trois motets, d'une rare élévation de style, méritent encore de fixer l'attention pour le respect liturgique qui présida à leur composition. A ce point de vue surtout, l'*Ave verum* de M. de la Tombelle est remarquable; les paroles s'entendent parfaitement, et la coupe du trope grégorien est respectée. L'*Ave Maria* de M. Guy Ropartz, et le *Deus Israël* de M. d'Indy, d'une écriture plus fouillée, appartiennent à un ordre artistique incontestablement supérieur aux productions courantes de la musique d'église contemporaine. Nous avons parlé déjà du motet de M. d'Indy. Celui de M. Ropartz joint à sa grande valeur artistique la facilité d'exécution. C'est un délicieux motet.

A la Schola. — Profitant des deux passages à Paris du R. P. Dom Pothier, la *Schola* lui demanda de bien vouloir faire deux conférences aux élèves de l'École et à quelques amis privilégiés de l'œuvre. La première de ces conférences traitait de la *participation du peuple au chant liturgique*; l'autre, de la *valeur de l'accent*. Nous remercions le R. Père de ses bonnes paroles et de l'encouragement qu'il a bien voulu donner à la *Schola*.

Salle de conférences des Ouvriers catholiques. *Deuxième Concert gratuit de la « Schola Cantorum »*. — L'abondance des matières nous a jusqu'à ce jour mis dans l'impossibilité de rendre compte du deuxième concert gratuit donné par la *Schola* aux ouvriers et enfants des patronages dans un but de vulgarisation et de bonne éducation artistique. Cette seconde fête populaire a réussi aussi bien que la première, grâce surtout à la chaude parole de l'un de ses plus dévoués sociétaires, M. Henri Cochin, député du Nord, qui, dans une allocution des plus intéressantes, a entretenu toute cette jeunesse ouvrière de *ses devoirs envers la musique*. Pourquoi devons-nous aimer la musique et nous devons-nous à elle ? Parce qu'elle est belle et qu'elle est morale, qu'elle élève notre âme et nous donne la vision de la Divinité. Nous devons donc aimer

1. Anthologie des Maîtres religieux primitifs, n° 53.
2. Missa Assumpta est Maria, composed by Palestrina. Price : two shillings and six pence. Novello Ewer and C°, London.

la musique, nous élever dans sa communion idéale et n'en chanter que de bonne. Une audition de musique monodique et populaire suivit la conférence, si goûtée, de M. Cochin. Un groupe de Chanteurs de Saint-Gervais exécuta quelques pièces religieuses et profanes et notamment de ravissantes chansons populaires de nos provinces, qui eurent un succès colossal. Nos lecteurs connaîtront un jour ces chansons, puisqu'elles seront publiées dans notre *Chant populaire* quand on y aura adapté des paroles plus appropriées aux circonstances. Ils pourront juger des trésors de simplicité et de charme que récèle la tradition populaire et nous sauront gré d'avoir rendu à la mémoire du peuple ces mélodies ravissantes et donné aux patronages de la bonne musique, au lieu des fadaises et des pièces souvent insipides dont on les nourrit depuis si longtemps.

DÉPARTEMENTS

Cambrai. — Au salut qui a été donné au grand séminaire pour la fête de l'Immaculée-Conception, on a entendu le *Panis angelicus*, et le *Sancta Maria* de Palestrina, le *Magnificat* d'Andreas, l'*Ave Maria* de Vittoria, et le *Tantum ergo* de Bach. Le répertoire de ce séminaire s'augmente tous les jours, grâce aux progrès réalisés par les élèves placés sous l'excellente direction de M. l'abbé Choisnard.

ÉTRANGER

Barcelone. — Nous apprenons avec une vive satisfaction la fondation à Barcelone d'une *Institucio Catalana de Musica*, pour la diffusion de la bonne musique tant religieuse que profane. Le premier numéro de son bulletin mensuel contient, avec les statuts de la nouvelle Société, l'exposé de son but et de ses moyens d'action. Au nombre de ceux-ci est la création d'une fête annuelle en l'honneur de la musique catalane, consacrée à l'exécution d'œuvres classiques et de chants populaires. L'*Institucio Catalana* a reçu, dès le premier jour, les encouragements de la presse espagnole ; nous sommes heureux d'y joindre les nôtres avec nos vœux de prospérité les plus sincères. Elle a fondé une Société chorale qui s'est consacrée aux styles des grands maîtres primitifs, et une Société symphonique nouvellement créée. Nous comptons beaucoup sur la jeune Catalogne, qui est un des foyers les plus ardents de la jeune Espagne.

Nous parlerons dans notre prochain numéro des belles auditions palestriniennes de l'*Orféo Catala*, et nous y reviendrons souvent. Notre sœur l'Espagne nous ménage des surprises.

G. de Boisjoslin.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

Choix de faux-bourdons de Vincenzo Ruffi, Ludovico Viadana et Carolus Andreas pour les vêpres de la très sainte Vierge, précédés du « Deus in adjutorium » de Tom. Luis da Vittoria.

Nous avons dit l'année passée (numéro de mai 1895), en donnant en encartage un choix de faux-bourdons pour les dimanches et fêtes et les communs des Saints, ce qu'étaient le faux-bourdon et son histoire, nous n'avons pas à y revenir. Nous y donnions également quelques détails sur la façon de l'exécuter, nous renvoyons donc nos lecteurs à cet article, tout en les engageant vivement à faire chanter ces modulations, qui rehaussent singulièrement la psalmodie et donnent aux vêpres une solennité très grande. Vu leur facilité et aussi l'effet vraiment magique qu'elles produisent, nous sommes étonnés de voir les maîtrises préférer à ces magnifiques formules les barbares faux-bourdons note contre note.

C. B.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

TABLE ANALYTIQUE

Les chiffres romains indiquent le numéro dans lequel se trouve l'article ; la page est indiquée par les chiffres arabes.

Musique grégorienne

L'abbé Cartaud. — *Le Plain-Chant*, III, 36; XII, 186.

Dom A. Mocquereau. — *L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères*, XI, 162; XII, 177.

Dom J. Parisot. — *Essais sur l'interprétation du chant grégorien*, I, 6 ; IV, 52.

Dom J. Pothier. — « La mélopée antique dans le chant de l'Église latine », par M. A. Gevaert, III, 33.

Musique palestrinienne

Charles Bordes. — *Étude palestrinienne*, I, 9 ; — *La musique figurée, de ses origines à la décadence de l'École romaine*, IV, 50 ; V, 68 ; VI, 84 ; VIII, 113 ; IX, 129. — *Conseils d'exécution* : « Miserere » d'Allegri, II, 26 ; « Salve Regina » d'Aichinger, VII, 110 ; « Tantum ergo » de Palestrina, IX, 144 ; « Pulvis et umbra », de Lassus, X, 157.

F. Menil. — *Les musiciens flamands*, II, 19.

Musique d'orgue

A. Guilmant. — *Conseils d'exécution* (sur l'encartage), IV, 60.

A. Pirro. — *Les anciens maîtres de l'orgue*, XII, 181.

Musique moderne

L'abbé Perruchot. — *Nos concours*, I, 12 ; II, 25 ; III, 44 ; IV, 59 ; V, 78 ; VI, 94 ; VII, 109 ; VIII, 126 ; IX, 143 ; X, 156 ; XI, 173 ; XII, 190.

Musique religieuse

Michel Brenet. — *L'Oratorio* (étude historique, suite), I, 1 ; (fin) II, 17. — *La musique dans les processions*, V, 65 ; VI, 81 ; VII, 99.

R. P. A. Lhoumeau. — *Une question de rythme*, II, 21 ; IV, 57. — *Chantons en prose, ou du rythme oratoire*, XI, 166.

Giovanni Tebaldini. — *La musique sacrée en Italie*, III, 38 ; VIII, 117.

Charles Bordes. — *Le chant populaire*, XII, 183.

Allocutions

Mgr D'Hulst. — Allocution prononcée à la Société Saint-Jean, V, 72.

F. de la Tombelle. — Allocution prononcée au premier concert gratuit de la *Schola*, VI, 86 ; VIII, 123 ; IX, 131.

L'abbé Noyer. — Allocution prononcée à la cérémonie du 12 juin, VIII, 121.

Curiosités musicales

L'abbé Vigourel. — *Le chant des croisades*, II, 27 ; — *Le chant du nouvel an*, XII, 189.

Sociétés régionales

Jean de Muris. — Réunion de l'Assemblée régionale poitevine, à Ligugé, VII, 108 ; — (Poitou, Normandie, Lorraine, Pyrénées et Landes), IX, 132 ; — (Lorraine, Normandie), X, 155 ; — XI, 169.

Comptes rendus, Congrès, Commissions

Les Secrétaires. — *Notre école de chant liturgique et de musique religieuse,* III, 42 ; *L'assemblée générale annuelle et la cérémonie de Saint-Gervais,* VII, 103.

Paul Cressant. — *Les fêtes de Bilbao,* IX, 140.

Dom R. Andoyer. — *Le Congrès de Reims* (compte rendu), IX, 136 ; X, 153.

Dom J. Parisot. — *Compte rendu des fêtes de Niort,* V, 78 ; VI, 88 ; VII, 104.

R. P. A. Lhoumeau. — *Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire* (fêtes de Niort), III, 45.

Jean de Muris. — « La musica religiosa en España », II, 24 ; — *Congrès de chant et de musique d'Église à Reims* (annonce), IV, 59 ; VI, 92 ; — *Compte rendu de la séance d'inauguration de l'École de chant et de musique religieuse,* X, 145.

Mois musical

G. de Boisjoslin. — I, 13 ; II, 32 ; III, 46 ; IV, 60 ; V, 78 ; VI, 95 ; VII, 111 ; VIII, 126 ; IX, 143 ; X, 159 ; XI, 173 ; XII, 191.

Bibliographie

P. Cressant. — *Eurythmie et Harmonie,* par le cardinal Perraud, II, 30 ; — *Notes bibliographiques* (*Cinq messes de Dumont* harmonisées par A. Guilmant ; *Album grégorien,* par Eugène Gigout ; *Chant grégorien,* Précis des règles d'exécution, par le chanoine Cartaud ; *Plain-Chant,* choix d'une édition, par le même), VII, 112 ; (*Petit Catéchisme liturgique,* par l'abbé Dutillet ; *L'Archivio musicale della cappella Antoniana*), XI, 176.

Notes sur les Encartages

Charles Bordes. — I, 16 ; II, 26 ; III, 44 ; V, 80 ; VI, 95 ; VII, 110 ; VIII, 128 ; IX, 144 ; X, 157 ; XI, 175 ; XII, 192.

Alex. Guilmant. — IV, 60.

Nécrologie

La mort de S. Ém. le cardinal Bourret, VII, 97.

M. Vincent Martin, V, 80.

TABLE ALPHABÉTIQUE

Dom R. Andoyer. — *Le Congrès de Reims* (compte rendu), IX, 136 ; X, 153.

G. de Boisjoslin. — *Mois musical.* — *Janvier* : Paris (Saint-Gervais), Beaupréau, Dijon, Marseille, Millau, Pellegrue, Toul, Tours, Angoulême, Nancy, Bologne, Padoue, I, 13 ; *Février :* Paris (Saint-Jacques-du-Haut-Pas), Chavagnes-en-Paillers, Poitiers, Besançon, Digne, II, 32 ; *Mars :* Paris (Institut catholique), Bilbao, Bruxelles, III, 46 ; *Avril :* Paris (Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, Notre-Dame-des-Champs, Saint-Gervais, Sainte-Anne, Chapelle-Chambrun), Aire, Avallon, Bordeaux, Bergerac, Dijon, Herblay, Marseille, Montcarra, Perpignan, Poitiers, les Sables-d'Olonne, Tours, Troyes, Versailles, IV, 60 ; *Mai :* Paris (Saint-Sulpice, Saint-Gervais, la Madeleine, Société Saint-Jean, Patronages), Besançon, Saint-Dizier, Caen, Angers, Amsterdam, Madrid, Padoue, V, 78 ; *Juin* : Paris (Chanteurs Saint-Gervais), Clichy, Dijon, Poitiers, Bruxelles, Namur, VI, 95 ; *Juillet :* Paris (Saint-Gervais), Reims, Vittel, Marseille, Annonay, VII, 111 ; *Août :* Paris (Sorbonne), Chavagnes-en-Paillers, Reims, Poitiers, Rimont, VIII, 126 ; *Septembre :* Dieppe, Avallon, Preixan, Saint-Memmie, IX, 143 ; *Octobre :* Paris (Sorbonne), Clichy, Nancy, Bruxelles, Rome, X, 159 ; *Novembre :* Paris (Saint-Gervais, Saint-Merry), Angers, Cambrai, Poitiers, Toulouse, Versailles, Bordeaux, Bruxelles, Padoue, XI, 173 ; *Décembre :* Paris (Saint-Gervais, Schola, Salle des conférences), Cambrai, Barcelone, XII, 191.

Ch. Bordes. — *Étude palestrinienne : La musique figurée, de ses origines à la décadence de l'école romaine,* IV, 50 ; V, 68 ; VI, 84 ; VIII, 113 ; IX, 129. — *Conseils d'exécution pour les encartages. Janvier :* « Ego sum panis vivus » à trois voix égales, de l'abbé Boyer, I, 16 ; *Février :* « Miserere mei Deus », à deux chœurs, de G. Allegri, II, 26 ; *Mars :* Interludes pour la messe « Orbis factor », III, 44 ; *Mai :* « Kyrie », à quatre voix, de l'abbé Chassang, V, 80 ; *Juin :* « Prière » de Jumel, « O salutaris Hostia » de Pierre de la Rue, VI, 95 ; *Juillet :* « Salve Regina », à quatre voix, d'Aichinger, VII, 110 ; *Août :* Fugue pour orgue, de A. Guilmant, VIII, 128 ; *Septembre :* « Tantum ergo », à quatre voix, de Palestrina, IX, 144 ; *Octobre :* « Pulvis et umbra sumus », à quatre voix, de Rol. de Lassus, X, 157 ; *Novembre :* Versets pour l'hymne « Ave maris stella » de Tebaldini, X, 175 ; *Décembre :* Choix de faux-bourdons pour les vêpres de la sainte Vierge, précédés du « Deus in adjutorium » de Vittoria, XII, 192. — *Le Chant populaire,* XII, 184.

Michel Brenet. — *L'Oratorio* (suite et fin), I, 1 ; II, 17 ; — *La musique dans les processions,* V, 65 ; VI, 81 ; VII, 99.

L'abbé Cartaud. — *Le Plain-Chant,* III, 36 ; XII, 186.

Paul Cressant. — *Les fêtes de Bilbao,* IX, 140 ; — *Bibliographie : Eurythmie et Harmonie,* par le cardinal Perraud, II, 30 ; — *Notes bibliographiques,* VII, 112 ; XI, 176.

Alex. Guilmant. — *Conseils d'exécution* pour l'encartage, « Passacaille » de J. Raison ; verset de Scherer, IV, 60.

Mgr d'Hulst. — *Allocution prononcée à la Société Saint-Jean*, V, 72.

R. P. A. Lhoumeau. — *Une question de rythme*, II, 21 ; IV, 57. — *Chantons en prose*, XI, 166. — *Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire*, III, 45.

F. de Mesnil. — *Les musiciens flamands*, II, 19.

Jean de Muris. — *Réunion de l'Assemblée régionale poitevine, à Ligugé*, VII, 108 ; *Nos Sociétés régionales*, Poitou, Normandie, etc., IX, 132 ; — *Lorraine, Normandie*, X, 155 ; XI, 169. — *La musica religiosa en España*, II, 24. — *Congrès de chant liturgique et de musique d'église à Reims* (annonce), IV, 59 ; VI, 92. — *Compte rendu de la séance d'inauguration de l'École de chant liturgique et de musique religieuse*, X, 145.

Dom A. Mocquereau. — *L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères*, XI, 162 ; XII, 177.

L'abbé Noyer. — *Allocution prononcée à la cérémonie du 12 juin*, VIII, 121.

Dom J. Parisot. — *Essais sur l'interprétation du chant grégorien*, I, 6 ; IV, 52 ; — *Compte rendu des fêtes de Niort*, V, 75 ; VI, 88 ; VII, 104.

L'abbé Perruchot. — *Nos Concours* : I, 12 ; II, 25 ; III, 44 ; IV, 59 ; V, 78 ; VI, 94 ; VII, 109 ; VIII, 126 ; IX, 143 ; X, 156 ; XI, 172 ; XII, 190.

André Pirro. — *Les anciens maîtres de l'orgue*, XII, 181.

Dom J. Pothier. — « La mélopée antique dans le chant de l'église latine » par A. Gevaert, III, 33.

Giovanni Tebaldini. — *La musique sacrée en Italie*, III, 38 ; VIII, 117.

F. de la Tombelle. — *Allocution prononcée au premier concert gratuit de la Schola*, VI, 86 ; VIII, 123 ; IX, 131.

Les Secrétaires. — Notre École de chant liturgique et de musique religieuse, III, 42 ; — L'assemblée générale annuelle et la cérémonie de Saint-Gervais, VII, 103.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 1 | Janvier 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

2, RUE FRANÇOIS-MIRON, 2

PARIS

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

RÉPERTOIRE MODERNE

de Musique vocale et d'Orgue

A L'USAGE DES MAITRISES ET DES ORGANISTES

Publié par les soins et sous le contrôle de la Société

La **Schola Cantorum**, désireuse de créer un répertoire de musique religieuse moderne vraiment digne du culte, s'est décidée à entreprendre une publication ouverte à tous les compositeurs qui acceptent les principes de la Société. Cette publication, qui promet d'être un jour très importante, comprend *deux séries* d'œuvres, vocales et d'orgue, de difficulté moyenne à la portée de toute maîtrise qui chante *en parties* et de l'organiste soucieux de son art. Un mode de publication de *compte à demi* avec les auteurs et un mode de *souscription à la page* ont été créés. On en trouvera plus loin le fonctionnement.

NUMÉROS	MUSIQUE VOCALE	Partitions	Parties de ch. en partition
1	**Beata es Virgo Maria,** (à 4 v. mixtes), *l'abbé C. Boyer* . .	1 50	0 15
2	**Tantum ergo sacramentum,** (à 4 v. m.), *l'abbé P. Chassang.*	1 50	0 15
3	**Domine non sum dignus** (à 5 voix mixtes), *J.-B. Lucas.*	2 50	0 30
4	**O quam suavis est** (à 4 voix mixtes), *Paul Jumel* . . .	1 »	0 10
5	**Ego sum panis vivus** (à 3 v. égales), *l'abbé C. Boyer* . .	1 50	0 15
6	**Adoro te devote** (à 3 v. égales), *F. de La Tombelle*	1 50	0 15
7	**Ave Maria** (à 4 voix mixtes), *Ch. Bordes*	1 50	0 15
8	**Kyrie** (à 4 voix mixtes), *l'abbé P. Chassang.*	2 50	0 25
9	**Ave verum** (à 3 voix égales), *F. de La Tombelle*	1 50	0 15
10	**Kyrie** (à 4 voix mixtes), *l'abbé C. Boyer.*	2 »	0 20
11	**Petit Salut** (à 4 voix mixtes, ou à 2 voix égales *ad lib.* avec accompagnement d'orgue), *l'abbé L. Perruchot* . .	1 50	0 15
12	**Surge Petre** (à 4 voix mixtes), *l'abbé C. Boyer.*	2 »	0 20
13	**O quam suavis est** (à 3 voix égales), *J. Hayler*	1 »	0 10
	—		
	PARTIES de CHŒUR en partition, ne se vendant que par quantités. (Par 10 exemp., 15 o/o de réduction sur les prix nets; par 20 exemp., 25 o/o.)		

NUMÉROS	MUSIQUE D'ORGUE	Partitions
1	**Interludes dans la tonalité grégorienne et harmonisations pour les messes en usage.** (F. de La Tombelle).	
	I. Messe des dimanches ordinaires (*Orbis factor*).	2 50
	II. Messe des doubles (*Magne Deus*).	
	III. Messe des fêtes solennelles (*Fons bonitatis*).	
	IV. Messe de la Sainte Vierge.	
	Ces messes comportent des versets harmonisés à 4 voix pour le chœur et des interludes conçus dans la tonalité grégorienne. Une corde de récitation, empruntée aux premiers accords des interludes, permet de réciter le texte des versets non chantés par le chœur. Une seule messe va paraître (la messe des dimanches ordinaires), les autres sont à la gravure. — Des parties de chœur pour les versets harmonisés, à l'usage des maîtrises, seront tirées à part ultérieurement.	
2	**Suite brève** pour orgue ou harmonium (P. de Bréville)	3 50
	I. Offertoire ou Communion.	
	II. Verset.	
	III. Sortie sur un noël champenois.	
3	**Prière** pour orgue ou harmonium (P. Jumel)	1 »
4	**Trois pièces** pour grand orgue (J. Guy-Ropartz).	
	I. Sur un thème breton . . .	2 »
	II. Intermède	1 50
	III. Fugue en *mi* mineur . . .	2 »

Mode de Publication du Répertoire

La publication du **Répertoire Moderne** est entreprise *de compte à demi* entre la Société et l'auteur aux conditions suivantes.

Chaque feuille (recto-verso) de texte, tirée à 300 exemplaires, coûte 20 fr. ainsi répartis :

Gravure (2 planches)	10 fr.
Papier	5
Impression	5
Total	20 fr.

Chaque morceau coûtera donc autant de fois 20 fr. qu'il y aura de pages (recto-verso) employées, plus 5 fr. pour le titre-couverture.

Les parties de chœur en partition coûtent (format in-6 jésus) 8 fr. par page (recto-verso) pour 300 exempl

Tout bénéfice pouvant provenir de la vente de l'ouvrage sera partagé par moitié entre la Société et l'auteur.

L'auteur s'engage à ne jamais publier son œuvre dans aucune autre édition française ou étrangère ; à ne pouvoir en permettre copie ou publication dans aucun périodique quelconque sans l'autorisation du Comité de la *Schola* ; à accepter tous *dépositaires* que voudra bien choisir la *Schola* pour l'écoulement de son Répertoire tant en France qu'à l'Etranger.

Mode de Souscription au Répertoire

On peut souscrire au **Répertoire Moderne** de la façon suivante : Tout *souscripteur* s'engage à verser 0 fr. 15 par *chaque page de musique gravée*. Le nombre de pages publiées annuellement ne pouvant excéder *cent pages*, pour chacune des séries le souscripteur paierait donc, *au maximum*, **15 fr.** pour 100 pages de musique. Il aura la faculté de ne souscrire qu'à une série du Répertoire, musique vocale ou d'orgue. Le souscripteur aux *deux séries* ne paiera que 10 centimes par page. Chaque morceau devant être vendu séparément au prix ordinaire de l'édition française, le souscripteur aura l'avantage d'acquérir le répertoire à 60 o/o au moins du *prix net*.

A PARIS

AUX BUREAUX DE LA « SCHOLA CANTORUM »

2, rue François-Miron, 2

BRUXELLES

BREITKOPF ET HÆRTEL

45, Montagne de la Cour,

Dépositaires pour la Belgique et la Hollande

LEIPZIG

BREITKOPF ET HÆRTEL

Nürnberger-Strasse

Dépositaires pour l'Allemagne

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

LA SOCIÉTÉ SE COMPOSE DE :

1° MEMBRES D'HONNEUR, élus par le Comité et ne payant pas de cotisations ;
2° MEMBRES DONATEURS, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° MEMBRES SOCIÉTAIRES, dont la cotisation annuelle est de *cinq francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la SCHOLA CANTORUM reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Présidents : M. Alex. GUILMANT ; M. le prince de POLIGNAC ; M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ; M. F. DE LA TOMBELLE ;
Trésorier : M. Vincent D'INDY ; *Secrétaires :* MM. DE BOISJOSLIN et Ch. BORDES.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique
Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition
Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse
Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques
Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'Eglise.

5. — La création d'une Ecole de Chant liturgique
Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société.

Le numéro spécimen d'août 1894, contenant les Statuts de la Société, et le 1er numéro de la *Tribune* de janvier 1895, seront envoyés gratuitement à toute personne qui en fera la demande.

Bureaux : 2, rue François-Miron, PARIS.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 2 | Février 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

2, RUE FRANÇOIS-MIRON, 2

PARIS

Schola Cantorum

SOCIETE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

RÉPERTOIRE MODERNE

de Musique vocale et d'Orgue

A L'USAGE DES MAITRISES ET DES ORGANISTES

Publié par les soins et sous le contrôle de la Société

La **Schola Cantorum,** désireuse de créer un répertoire de musique religieuse moderne vraiment digne du culte, s'est décidée à entreprendre une publication ouverte à tous les compositeurs qui acceptent les principes de la Société. Cette publication, qui promet d'être un jour très importante, comprend *deux séries* d'œuvres, vocales et d'orgue, de difficulté moyenne à la portée de toute maîtrise qui chante *en parties* et de l'organiste soucieux de son art. Un mode de publication de *compte à demi* avec les auteurs et un mode de *souscription à la page* ont été créés. On en trouvera plus loin le fonctionnement.

NUMÉROS	MUSIQUE VOCALE	Partitions	Parties de ch. en partition
1	**Beata es Virgo Maria,** (à 4 v. mixtes), *l'abbé C. Boyer*	1 50	0 15
2	**Tantum ergo sacramentum,** (à 4 v. m.), *l'abbé P. Chassang.*	1 50	0 15
3	**Domine non sum dignus** (à 5 voix mixtes), *J.-B. Lucas.*	2 50	0 30
4	**O quam suavis est** (à 4 voix mixtes), *Paul Jumel*	1 »	0 10
5	**Ego sum panis vivus** (à 3 v. égales), *l'abbé C. Boyer*	1 50	0 15
6	**Adoro te devote** (à 3 v. égales), *F. de La Tombelle*	1 50	0 15
7	**Ave Maria** (à 4 voix mixtes), *Ch. Bordes*	1 50	0 15
8	**Kyrie** (à 4 voix mixtes), *l'abbé P. Chassang.*	2 50	0 25
9	**Ave verum** (à 3 voix égales), *F. de La Tombelle*	1 50	0 15
10	**Kyrie** (à 4 voix mixtes), *l'abbé C. Boyer.*	2 »	0 20
11	**Petit Salut** (à 4 voix mixtes, ou à 2 voix égales *ad lib.* avec accompagnement d'orgue), *l'abbé L. Perruchot*	1 50	0 15
12	**Surge Petre** (à 4 voix mixtes), *l'abbé C. Boyer.*	2 »	0 20
13	**O quam suavis est** (à 3 voix égales), *J. Hayler*	1 »	0 10

—

PARTIES de CHŒUR en partition, ne se vendant que par quantités. (Par 10 exemp., 15 o/o de réduction sur les prix nets; par 20 exemp., 25 o/o.)

NUMÉROS	MUSIQUE D'ORGUE	Partitions
1	**Interludes dans la tonalité grégorienne et harmonisations pour les messes en usage.** (F. de La Tombelle).	
	I. Messe des dimanches ordinaires (*Orbis factor*).	2 50
	II. Messe des doubles (*Magne Deus*).	
	III. Messe des fêtes solennelles (*Fons bonitatis*).	
	IV. Messe de la Sainte Vierge.	
	Ces messes comportent des versets harmonisés à 4 voix pour le chœur et des interludes conçus dans la tonalité grégorienne. Une corde de récitation, empruntée aux premiers accords des interludes, permet de réciter le texte des versets non chantés par le chœur. Une seule messe va paraître (la messe des dimanches ordinaires), les autres sont à la gravure. — Des parties de chœur pour les versets harmonisés, à l'usage des maîtrises, seront tirées à part ultérieurement.	
2	**Suite brève** pour orgue ou harmonium (P. de Breville)	3 50
	I. Offertoire ou Communion.	
	II. Verset.	
	III. Sortie sur un noël champenois.	
3	**Prière** pour orgue ou harmonium (P. Jumel)	1 »
4	**Trois pièces** pour grand orgue (J. Guy-Ropartz).	
	I. Sur un thème breton	2 »
	II. Intermède	1 50
	III. Fugue en *mi* mineur	2 »

Mode de Publication du Répertoire

La publication du **Répertoire Moderne** est entreprise *de compte à demi* entre la Société et l'auteur aux conditions suivantes.

Chaque feuille (recto-verso) de texte, tirée à 300 exemplaires, coûte 20 fr. ainsi répartis :

Gravure (2 planches)	10 fr.
Papier	5
Impression	5
Total	20 fr.

Chaque morceau coûtera donc autant de fois 20 fr. qu'il y aura de pages (recto-verso) employées, plus 5 fr. pour le titre-couverture.

Les parties de chœur en partition coûtent (format in-6 jésus) 8 fr. par page (recto-verso) pour 300 exempl.

Tout bénéfice pouvant provenir de la vente de l'ouvrage sera partagé par moitié entre la Société et l'auteur.

L'auteur s'engage à ne jamais publier son œuvre dans aucune autre édition française ou étrangère ; à ne pouvoir en permettre copie ou publication dans aucun périodique quelconque sans l'autorisation du Comité de la *Schola* ; à accepter tous *dépositaires* que voudra bien choisir la *Schola* pour l'écoulement de son Répertoire tant en France qu'à l'Etranger.

Mode de Souscription au Répertoire

On peut souscrire au **Répertoire Moderne** de la façon suivante : Tout *souscripteur* s'engage à verser 0 fr. 15 par *chaque page de musique gravée*. Le nombre de pages publiées annuellement ne pouvant excéder *cent pages*, pour chacune des séries le souscripteur paierait donc, *au maximum*, **15 fr.** pour 100 pages de musique. Il aura la faculté de ne souscrire qu'à une série du Répertoire, musique vocale ou d'orgue. Le souscripteur aux *deux séries* ne paiera que 10 centimes par page. Chaque morceau devant être vendu séparément au prix ordinaire de l'édition française, le souscripteur aura l'avantage d'acquérir le répertoire à 60 o/o au moins du *prix net*.

A PARIS

AUX BUREAUX DE LA « SCHOLA CANTORUM »

2, rue François-Miron, 2

BRUXELLES

BREITKOPF ET HÆRTEL

45, Montagne de la Cour,

Dépositaires pour la Belgique et la Hollande

LEIPZIG

BREITKOPF ET HÆRTEL

Nürnberger-Strasse

Dépositaires pour l'Allemagne

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisations ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Présidents : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de La Tombelle ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique
Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition
Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse
Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques
Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'Eglise.

5. — La création d'une Ecole de Chant liturgique
Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société.

Le numéro spécimen d'août 1894, contenant les Statuts de la Société, et le 1er numéro de la *Tribune* de janvier 1895, seront envoyés gratuitement à toute personne qui en fera la demande.

Bureaux : 2, rue François-Miron, PARIS.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année — N° 3 — Mars 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

2, RUE FRANÇOIS-MIRON, 2

PARIS

RÉPERTOIRE MODERNE

de Musique vocale et d'Orgue

DE LA

Schola Cantorum

A L'USAGE DES MAITRISES ET DES ORGANISTES

Publié par les soins et sous le contrôle de la Société

La **Schola Cantorum**, désireuse de créer un répertoire de musique religieuse moderne vraiment digne du culte, s'est décidée à entreprendre une publication ouverte à tous les compositeurs qui acceptent les principes de la Société. Cette publication, qui promet d'être un jour très importante, comprend *deux séries* d'œuvres, vocales et d'orgue, de difficulté moyenne à la portée de toute maîtrise qui chante *en parties* et de l'organiste soucieux de son art. Un mode de publication de *compte à demi* avec les auteurs et un mode de *souscription à la page* ont été créés. On en trouvera plus loin le fonctionnement.

Catalogue du Répertoire

NUMÉROS	MUSIQUE VOCALE	Partitions	Parties de ch. en partition
1	**Beata es Virgo Maria,** (à 4 v. mixtes), *l'abbé C. Boyer*	1 50	0 15
2	**Tantum ergo sacramentum,** (à 4 v. m.), *l'abbé P. Chassang.*	1 50	0 15
3	**Domine non sum dignus** (à 5 voix mixtes), *J.-B. Lucas.*	2 50	0 30
4	**O quam suavis est** (à 4 voix mixtes), *Paul Jumel*	1 »	0 10
5	**Ego sum panis vivus** (à 3 v. égales), *l'abbé C. Boyer*	1 50	0 15
6	**Adoro te devote** (à 3 v. égales), *F. de La Tombelle*	1 50	0 15
7	**Ave Maria** (à 4 voix mixtes), *Ch. Bordes*	1 50	0 15
8	**Kyrie** (à 4 voix mixtes), *l'abbé P. Chassang.*	2 50	0 25
9	**Ave verum** (à 3 voix égales), *F. de La Tombelle*	1 50	0 15
10	**Kyrie** (à 4 voix mixtes), *l'abbé C. Boyer.*	2 »	0 20
11	**Petit Salut** (à 4 voix mixtes, ou à 2 voix égales *ad lib.* avec accompagnement d'orgue), *l'abbé L. Perruchot*	1 50	0 15
12	**Surge Petre** (à 4 voix mixtes), *l'abbé C. Boyer.*	2 »	0 20
13	**O quam suavis est** (à 3 voix égales), *J. Hayler*	1 »	0 10
	—		
	PARTIES de CHŒUR en partition, ne se vendant que par quantités. (Par 10 exemp., 15 o/o de réduction sur les prix nets ; par 20 exempl., 25 o/o.)		

NUMÉROS	MUSIQUE D'ORGUE	Partitions
1	**Interludes dans la tonalité grégorienne et harmonisations pour les messes en usage.** (F. de La Tombelle).	
	I. Messe des dimanches ordinaires (*Orbis factor*).	2 50
	II. Messe des doubles (*Magne Deus*).	
	III. Messe des fêtes solennelles (*Fons bonitatis*).	
	IV. Messe de la Sainte Vierge.	
	Ces messes comportent des versets harmonisés à 4 voix pour le chœur et des interludes conçus dans la tonalité grégorienne. Une corde de récitation, empruntée aux premiers accords des interludes, permet de réciter le texte des versets non chantés par le chœur. Une seule messe va paraître (la messe des dimanches ordinaires), les autres sont à la gravure. — Des parties de chœur pour les versets harmonisés à l'usage des maîtrises, seront tirées à part ultérieurement.	
2	**Suite brève** pour orgue ou harmonium (P. de Breville)	3 50
	I. Offertoire ou Communion.	
	II. Verset.	
	III. Sortie sur un noël champenois.	
3	**Prière** pour orgue ou harmonium (P. Jumel)	1 »
4	**Trois pièces** pour grand orgue (J. Guy-Ropartz).	
	I. Sur un thème breton	2 »
	II. Intermède	1 50
	III. Fugue en *mi* mineur	2 »

MODE DE PUBLICATION DU RÉPERTOIRE

La publication du **Répertoire Moderne** est entreprise *de compte à demi* par la Société et l'auteur aux conditions suivantes.

Chaque feuille (recto-verso) de texte, tirée à 300 exemplaires, coûte 20 fr. ainsi répartis :

Gravure (2 planches)	10 fr.
Papier	5
Impression	5
Total.	20 fr.

Chaque morceau coûtera donc autant de fois 20 fr. qu'il y aura de pages (recto-verso) employées, plus 5 fr. pour le titre-couverture.

Les parties de chœur en partition coûtent (format in-6 jésus) 8 fr. par page (recto-verso) pour 300 exempl.

Tout bénéfice pouvant provenir de la vente de l'ouvrage sera partagée par moitié entre la Société et l'auteur.

L'auteur s'engage à ne jamais publier son œuvre dans aucune autre édition française ou étrangère ; à ne pouvoir en permettre copie ou publication dans aucun périodique quelconque sans l'autorisation du Comité de la *Schola* ; à accepter tous *dépositaires* que voudra bien choisir la *Schola* pour l'écoulement de son Répertoire tant en France qu'à l'Étranger

MODE DE SOUSCRIPTION AU RÉPERTOIRE

On peut souscrire au **Répertoire Moderne** de la façon suivante : Tout *souscripteur* s'engage à verser 0 fr. 15 par *chaque page de musique gravée.* Le nombre de pages publiées annuellement ne pouvant excéder *cent pages* pour chacune des séries, le souscripteur paierait donc, *au maximum,* **15 fr.** pour 100 pages de musique. Il aura la faculté de ne souscrire qu'à une série du Répertoire, musique vocale ou d'orgue. Le souscripteur aux *deux séries* ne paiera que 10 centimes par page. Chaque morceau devant être vendu séparément au prix ordinaire de l'édition française, le souscripteur aura l'avantage d'acquérir le répertoire à 60 o/o au moins du *prix net.*

A PARIS

AUX BUREAUX DE LA « SCHOLA CANTORUM »

15, rue Stanislas (95, b^d Montparnasse)

BRUXELLES

BREITKOPF ET HÆRTEL

45, Montagne de la Cour,

Dépositaires pour la Belgique et la Hollande

LEIPZIG

BREITKOPF ET HÆRTEL

Nürnberger-Strasse

Dépositaires pour l'Allemagne

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° *Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.*

2° *La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.*

3° *La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.*

4° *L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.*

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisations ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Présidents : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de La Tombelle ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnements : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'Eglise.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
ouvrant le 1er octobre prochain.

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 4 | Avril 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Fondée à Paris, 15, rue Stanislas
(95, boulevard Montparnasse)

DIRECTION

M. Alexandre GUILMANT, Directeur des Études de l'orgue, Président de la *Schola Cantorum* ;
M. l'abbé VIGOUREL, Directeur des Études grégoriennes ;
M. Vincent d'INDY, Directeur des Études de contrepoint et de composition ;
M. Charles BORDES, Directeur des Études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme ;
M. André PIRRO, Directeur des Études historiques, Bibliothécaire de l'École.

PROGRAMME DES COURS

1° Les **Cours gratuits** du soir comprendront les classes populaires de *Solfège*, de *Chant grégorien*, de *Clavier* et d'*Ensemble vocal*. Ils sont destinés 1° à former des sujets pour l'Ecole supérieure où des *Bourses* seront instituées ; 2° à créer des chantres pour les paroisses, en donnant à l'artisan, en dehors de son métier manuel, une instruction musicale lui permettant d'augmenter les ressources de la famille.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour assurer à la *Schola* des élèves *assidus et sérieux*. L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non *pour flâner*. D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite*.

2° Les **Cours supérieurs payants** comprendront des cours de *Chant grégorien*, d'*Orgue*, de *Solfège supérieur*, d'*Harmonie* et de *Composition*, d'*Ensemble vocal* et de *Rythme*, etc.

Voici la liste de ces cours et les noms des professeurs qui ont bien voulu s'en charger :

CHANT GRÉGORIEN. — Directeur des Études : M. l'abbé VIGOUREL, Directeur du Chant au Séminaire Saint-Sulpice ;
Classe élémentaire : M. SCHILLING.
ORGUE. — Classe supérieure : M. Alex. GUILMANT, organiste de la Trinité.
Classe élémentaire : M. André PIRRO.
CONTREPOINT et COMPOSITION. — M. Vincent d'INDY, compositeur de musique.
Classe d'Harmonie : M. F. DE LA TOMBELLE, compositeur de musique.
ENSEMBLE VOCAL, EXPRESSION et RYTHME. — M. Ch. BORDES, Directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais.*
Classe de Solfège vocal (solmisation, pose et gymnastique de la voix) : M. G. de BOISJOSLIN.
ETUDES HISTORIQUES, PALÉOGRAPHIE MUSICALE, etc. — M. A. PIRRO.
L'étude élémentaire du latin pour l'intelligence des textes liturgiques aura sa place dans le programme des cours.

Conférences. — CHANT GRÉGORIEN. — R. P. Dom POTHIER.
LITURGIE. — R. P. Dom ANDOYER.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

***

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves*, les classes faites par les professeurs seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'École.

Les *moniteurs* seront aussi chargés en partie des *cours populaires* du soir.

Le prix de la pension mensuelle pour les **Cours supérieurs** est fixé à 50 francs et donne droit à tous les cours et conférences.

La pension annuelle (8 mois d'exercice) est fixée à 300 francs.

Quelques *Bourses* seront instituées au prix de 200 francs.

L'ouverture réglementaire des cours aura lieu le **15 octobre prochain.** On peut dès maintenant se faire inscrire en écrivant à M. Alex. Guilmant, président de la *Schola Cantorum*, ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas.

L'Ecole étant un externat, la *Schola* offre aux familles de province, qui voudraient lui envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille*, principalement sur celles dirigées par les Chers Frères des Ecoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation donnant aux parents les plus sûres garanties.

Le Comité :

ALEXANDRE GUILMANT, *Président*, — BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Vice-Président*, — Prince DE POLIGNAC, — VINCENT D'INDY, *Trésorier*, — F. DE LA TOMBELLE, — G. DE BOISJOSLIN, CH BORDES, *Secrétaires*.

Archives des Maîtres de l'Orgue

DES XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

ÉDITION A L'USAGE DES ORGANISTES ET DES AMATEURS

EN NOTATION MODERNE, AVEC NUANCES ET REGISTRATIONS

PAR

Alexandre Guilmant

Organiste de la Trinité de Paris

Cette collection, qui promet d'être très importante, est conçue à un point de vue purement pratique. Aux textes des maîtres, reproduits avec une scrupuleuse exactitude, s'ajouteront quelques nuances d'exécution et de registration précieuses aux organistes encore peu familiarisés avec le style de certains maîtres anciens et surtout avec la façon de registrer leurs œuvres. Toutes les pièces ont été remises en partition d'après la *tablature,* par M. Alex. Guilmant, et sont pour la plupart inédites. Une part prépondérante sera donnée à la publication des œuvres des *maîtres français* du XVIIe et du XVIIIe siècle. Une notice bibliographique sur chacun des maîtres sera écrite par M. André Pirro en tête de leurs œuvres. L'édition se fera par volumes de 120 pages environ, publiés par livraisons de 32 pages grand in-4 raisin. Le prix du volume par souscription est de **10 francs.** Toute reproduction par copie, gravure ou autographie, sera rigoureusement interdite. L'ouvrage comprendra les œuvres complètes de **Titelouze** (publiées dans les premières livraisons) : 1° les Hymnes de l'Eglise : *Ad cœnam Agni providi* (4 versets), *Annue Christe sæculorum* (2 versets et *Amen*), *A solis ortus cardine, Ave maris Stella* (4 versets), *Conditor alme siderum* (3 versets), *Exsultet cœlum laudibus* (3 versets), *Pange lingua gloriosi* (3 versets), *Iste confessor* (3 versets), *Sanctorum meritis* (3 versets), *Urbs Hierusalem beata* (3 versets), *Ut queant laxis* (3 versets), *Veni Creator Spiritus* (4 versets); 2° le *Magnificat,* suivant les huit tons (7 versets pour chaque ton); — et les **principales œuvres** de : Claude Merulo, Samuel Scheidt, Frescobaldi, S.-A. Scherer, F. Fontana, F. Roberday, Clérambault, J.-F. Dandrieu, André Raison, L. Marenzio, F. Couperin (de Crouilly), G. Corrette, J. Boyvin, D. Buxtehude, J.-G. Walther, A. Gabrieli, J. Gabrieli, P. Sweelinck, Nivers, B. Schmid, de Kerle, J. Pachelbel, H.-L. Hassler, Muffat, G.-M. Casini, Daquin, Charpentier, M. Le Bègue, G. Jullien, Soriano, Martini, L. Marchand, G. Diruta, C. Malvezio, F. Maschera, A. Banchieri, A. Mortaro, C. Erbach, G. Brignoli, Vecchio, Gigault, Froberger, Tresti, Bianciardi, B. Morello, C. de Rore, V. dal Pozzo, N. Bruhers, Dobenecker, d'Anglebert. C. Balbastre, D. Zipoli, J.-F. Alberti, Dr T.-A. Arne, J.-L. Krebs, Kirnberger, J. Speth, Zachau, M.-R. Coelho, etc., etc.

On souscrit : chez M. A. Guilmant, 62, rue de Clichy, et aux bureaux de la *Schola,* 15, rue Stanislas.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° *Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.*

2° *La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.*

3° *La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.*

4° *L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.*

LA SOCIÉTÉ SE COMPOSE DE :

1° MEMBRES D'HONNEUR, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° MEMBRES DONATEURS, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° MEMBRES SOCIÉTAIRES, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la SCHOLA CANTORUM reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Présidents : M. Alex. GUILMANT ; M. le prince de POLIGNAC ; M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ; M. F. DE LA TOMBELLE ;
Trésorier : M. Vincent D'INDY ; *Secrétaires :* MM. DE BOISJOSLIN et Ch. BORDES.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
ouvrant le 15 octobre prochain.

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Fondée à Paris, 15, rue Stanislas
(95, boulevard Montparnasse)

DIRECTION

M. Alexandre GUILMANT, Président de la *Schola Cantorum*, Directeur des Études de l'orgue;
M. l'abbé VIGOUREL, Directeur des Études grégoriennes;
M. Vincent d'INDY, Directeur des Études de contrepoint et de composition;
M. Charles BORDES, Directeur des Études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme;
M. André PIRRO, Bibliothécaire de l'École, Directeur des Études historiques.

PROGRAMME DES COURS.

1° Les **Cours gratuits** du soir comprendront les classes populaires de *Solfège*, de *Chant grégorien*, de *Clavier* et d'*Ensemble vocal*. Ils sont destinés 1° à préparer des sujets pour l'Ecole supérieure où des *Bourses* seront instituées; 2° à former des chantres pour les paroisses, en donnant à l'artisan, en dehors de son métier manuel, une instruction musicale lui permettant d'augmenter les ressources de la famille.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour assurer à la *Schola* des élèves *assidus et sérieux*. L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non *pour flâner*. D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite.*

2° Les **Cours supérieurs payants** comprendront des cours de *Chant grégorien*, d'*Orgue*, de *Solfège supérieur*, d'*Harmonie* et de *Composition*, d'*Ensemble vocal* et de *Rythme*, etc.

Voici la liste de ces cours et les noms des professeurs qui ont bien voulu s'en charger :

CHANT GRÉGORIEN. — Directeur des Études : M. l'abbé VIGOUREL, Directeur du Chant au Séminaire Saint-Sulpice;

Classe élémentaire : M. SCHILLING.

ORGUE. — Classe supérieure : M. Alex. GUILMANT, organiste de la Trinité.

Classe élémentaire : M. André PIRRO.

CONTREPOINT et COMPOSITION. — M. Vincent d'INDY, compositeur de musique.

Classe d'Harmonie : M. F. DE LA TOMBELLE, compositeur de musique.

ENSEMBLE VOCAL, EXPRESSION et RYTHME. — M. Ch. BORDES, Directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais.*

Classe de Solfège vocal (solmisation, pose et gymnastique de la voix) : M. G. de BOISJOSLIN.

ETUDES HISTORIQUES, PALÉOGRAPHIE MUSICALE, etc. — M. A. PIRRO.

L'étude élémentaire du latin pour l'intelligence des textes liturgiques aura sa place dans le programme des cours.

Conférences. — CHANT GRÉGORIEN. — R. P. Dom POTHIER.
LITURGIE. — R. P. Dom ANDOYER.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

***

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves*, les classes faites par les professeurs seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'Ecole.

Les *moniteurs* seront aussi chargés en partie des *cours populaires* du soir.

Le prix de la pension mensuelle pour les **Cours supérieurs** est fixé à 50 francs et donne droit à tous les cours et conférences.

La pension annuelle (8 mois d'exercice) est fixée à 300 francs.

Quelques *Bourses* seront instituées au prix de 200 francs.

L'ouverture réglementaire des cours aura lieu le **15 octobre prochain.** On peut dès maintenant se faire inscrire en écrivant à M. Alex. Guilmant, président de la *Schola Cantorum*, ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas.

L'Ecole étant un externat, la *Schola* offre aux familles de province, qui voudraient lui envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille*, principalement sur celles dirigées par les Chers Frères des Ecoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation donnant aux parents les plus sûres garanties.

Le Comité :

ALEXANDRE GUILMANT, *Président*, — BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Vice-Président*, — Prince DE POLIGNAC, — VINCENT D'INDY, *Trésorier*, — F. DE LA TOMBELLE, — G. DE BOISJOSLIN, CH. BORDES, *Secrétaires.*

Archives des Maîtres de l'Orgue

DES XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

ÉDITION A L'USAGE DES ORGANISTES ET DES AMATEURS

EN NOTATION MODERNE, AVEC NUANCES ET REGISTRATIONS

PAR

Alexandre Guilmant

Organiste de la Trinité de Paris

Cette collection, qui promet d'être très importante, est conçue à un point de vue purement pratique. Aux textes des maîtres, reproduits avec une scrupuleuse exactitude, s'ajouteront quelques nuances d'exécution et de registration précieuses aux organistes encore peu familiarisés avec le style de certains maîtres anciens et surtout avec la façon de registrer leurs œuvres. Toutes les pièces ont été remises en partition d'après la *tablature*, par M. Alex. Guilmant, et sont pour la plupart inédites. Une part prépondérante sera donnée à la publication des œuvres des *maîtres français* du xviie et du xviiie siècle. Une notice bibliographique sur chacun des maîtres sera écrite par M. André Pirro en tête de leurs œuvres. L'édition se fera par volumes de 120 pages environ, publiés par livraisons de 32 pages grand in-4 raisin. Le prix du volume par souscription est de **10 francs.** Toute reproduction par copie, gravure ou autographie, sera rigoureusement interdite. L'ouvrage comprendra les œuvres complètes de **Titelouze** (publiées dans les premières livraisons) : 1° les Hymnes de l'Eglise : *Ad cœnam Agni providi* (4 versets), *Annue Christe sæculorum* (2 versets et *Amen*), *A solis ortus cardine, Ave maris Stella* (4 versets), *Conditor alme siderum* (3 versets), *Exsultet cœlum laudibus* (3 versets), *Pange lingua gloriosi* (3 versets), *Iste confessor* (3 versets), *Sanctorum meritis* (3 versets), *Urbs Hierusalem beata* (3 versets), *Ut queant laxis* (3 versets), *Veni Creator Spiritus* (4 versets) ; 2° le *Magnificat*, suivant les huit tons (7 versets pour chaque ton) ; — et les **principales œuvres** de : Claude Merulo, Samuel Scheidt, Frescobaldi, S.-A. Scherer, F. Fontana, F. Roberday, Clérambault, J.-F. Dandrieu, André Raison, L. Marenzio, F. Couperin (de Crouilly), G. Corrette, J. Boyvin, D. Buxtehude, J.-G. Walther, A. Gabrieli, J. Gabrieli, P. Sweelinck, Nivers, B. Schmid, de Kerle, J. Pachelbel, H.-L. Hassler, Muffat, G.-M. Casini, Daquin, Charpentier, M. Le Bègue, G. Jullien, Soriano, Martini, L. Marchand, G. Diruta, C. Malvezio, F. Maschera, A. Banchieri, A. Mortaro, C. Erbach, G. Brignoli, Vecchio, Gigault, Froberger, Tresti, Bianciardi, B. Morello, C. de Rore, V. dal Pozzo, N. Bruhers, Dobenecker, d'Anglebert, C. Balbastre, D. Zipoli, J.-F. Alberti, Dr T.-A. Arne, J.-L. Krebs, Kirnberger, J. Speth, Zachau, M.-R. Coelho, etc., etc.

On souscrit : chez M. A. Guilmant, 62, rue de Clichy, et aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

LA SOCIÉTÉ SE COMPOSE DE :

1° MEMBRES D'HONNEUR, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° MEMBRES DONATEURS, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° MEMBRES SOCIÉTAIRES, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la SCHOLA CANTORUM reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Présidents : M. Alex. GUILMANT ; M. le prince de POLIGNAC ; M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ; M. F. DE LA TOMBELLE ;
Trésorier : M. Vincent D'INDY ; *Secrétaires :* MM. DE BOISJOSLIN et Ch. BORDES.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an:

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
ouvrant le 15 octobre prochain.

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 6 | Juin 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Fondée à Paris, 15, rue Stanislas
(95, boulevard Montparnasse)

DIRECTION

M. Alexandre Guilmant, Président de la *Schola Cantorum,* Directeur des Études de l'orgue;
M. l'abbé Vigourel, Directeur des Études grégoriennes;
M. Vincent d'Indy, Directeur des Études de contrepoint et de composition;
M. Charles Bordes, Directeur des Études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme;
M. André Pirro, Bibliothécaire de l'École, Directeur des Études historiques.

PROGRAMME DES COURS

1° Les **Cours gratuits** du soir comprendront les classes populaires de *Solfège,* de *Chant grégorien,* de *Clavier* et d'*Ensemble vocal.* Ils sont destinés 1° à préparer des sujets pour l'Ecole supérieure où des *Bourses* seront instituées; 2° à former des chantres pour les paroisses, en donnant à l'artisan, en dehors de son métier manuel, une instruction musicale lui permettant d'augmenter les ressources de la famille.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour assurer à la *Schola* des élèves *assidus et sérieux.* L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non *pour flâner.* D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite.*

2° Les **Cours supérieurs payants** comprendront des cours de *Chant grégorien,* d'*Orgue,* de *Solfège supérieur,* d'*Harmonie* et de *Composition,* d'*Ensemble vocal* et de *Rythme,* etc.

Voici la liste de ces cours et les noms des professeurs qui ont bien voulu s'en charger :

CHANT GRÉGORIEN. — Directeur des Études : M. l'abbé Vigourel, Directeur du Chant au Séminaire Saint-Sulpice;

Classe élémentaire : M. Schilling.

ORGUE. — Classe supérieure : M. Alex. Guilmant, organiste de la Trinité.

Classe élémentaire : M. André Pirro.

CONTREPOINT et COMPOSITION. — M. Vincent d'Indy, compositeur de musique.

Classe d'Harmonie : M. F. de la Tombelle, compositeur de musique.

ENSEMBLE VOCAL, EXPRESSION et RYTHME. — M. Ch. Bordes, Directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais.*

Classe de Solfège vocal (solmisation, pose et gymnastique de la voix) : M. G. de Boisjoslin.

ETUDES HISTORIQUES, PALÉOGRAPHIE MUSICALE, etc. — M. A. Pirro.

L'étude élémentaire du latin pour l'intelligence des textes liturgiques aura sa place dans le programme des cours.

Conférences. — CHANT GRÉGORIEN. — R. P. Dom Pothier.
LITURGIE. — R. P. Dom Andoyer.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. — M. Bourgault-Ducoudray.

***

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves,* les classes faites par les professeurs seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'Ecole.

Les *moniteurs* seront aussi chargés en partie des *cours populaires* du soir.

Le prix de la pension mensuelle pour les **Cours supérieurs** est fixé à 50 francs et donne droit à tous les cours et conférences.

La pension annuelle (8 mois d'exercice) est fixée à 300 francs.

Quelques *Bourses* seront instituées au prix de 200 francs.

L'ouverture réglementaire des cours aura lieu le **15 octobre prochain.** On peut dès maintenant se faire inscrire en écrivant à M. Alex. Guilmant, président de la *Schola Cantorum,* ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas.

L'Ecole étant un externat, la *Schola* offre aux familles de province, qui voudraient lui envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille,* principalement sur celles dirigées par les Chers Frères des Ecoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation donnant aux parents les plus sûres garanties.

Le Comité :

Alexandre GUILMANT, *Président,* — BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Vice-Président,* — Prince de POLIGNAC, — Vincent d'INDY, *Trésorier,* — F. de la TOMBELLE, — G. de BOISJOSLIN, Ch. BORDES, *Secrétaires.*

Archives des Maîtres de l'Orgue

DES XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

ÉDITION A L'USAGE DES ORGANISTES ET DES AMATEURS

EN NOTATION MODERNE, AVEC NUANCES ET REGISTRATIONS

PAR

Alexandre Guilmant

Organiste de la Trinité de Paris

Notices biographiques par M. André PIRRO

Cette collection, qui promet d'être très importante, est conçue à un point de vue purement pratique. Aux textes des maîtres, reproduits avec une scrupuleuse exactitude, s'ajouteront quelques nuances d'exécution et de registration précieuses aux organistes encore peu familiarisés avec le style de certains maîtres anciens et surtout avec la façon de registrer leurs œuvres. Toutes les pièces ont été remises en partition d'après la *tablature*, par M. Alex. Guilmant, et sont pour la plupart inédites. Une part prépondérante sera donnée à la publication des œuvres des *maîtres français* du XVIIe et du XVIIIe siècle. Une notice bibliographique sur chacun des maîtres sera écrite par M. André Pirro en tête de leurs œuvres. L'édition se fera par volumes de 120 pages environ, publiés par livraisons de 32 pages grand in-4 raisin. Le prix du volume par souscription est de **10 francs.** Toute reproduction par copie, gravure ou autographie, sera rigoureusement interdite. L'ouvrage comprendra les œuvres complètes de **Titelouze** (publiées dans les premières livraisons) : 1° les Hymnes de l'Eglise : *Ad cœnam Agni providi* (4 versets), *Annue Christe sæculorum* (2 versets et *Amen*), *A solis ortus cardine, Ave maris Stella* (4 versets), *Conditor alme siderum* (3 versets), *Exsultet cælum laudibus* (3 versets), *Pange lingua gloriosi* (3 versets), *Iste confessor* (3 versets), *Sanctorum meritis* (3 versets), *Urbs Hierusalem beata* (3 versets), *Ut queant laxis* (3 versets), *Veni Creator Spiritus* (4 versets); 2° le *Magnificat*, suivant les huit tons (7 versets pour chaque ton); — et les **principales œuvres** de : Claude Merulo, Samuel Scheidt, Frescobaldi, S.-A. Scherer, F. Fontana, F. Roberday, Clérambault, J.-F. Dandrieu, André Raison, L. Marenzio, F. Couperin (de Crouilly), G. Corrette, J. Boyvin, D. Buxtehude, J.-G. Walther, A. Gabrieli, J. Gabrieli, P. Sweelinck, Nivers, B. Schmid, de Kerle, J. Pachelbel, H.-L. Hassler, Muffat, G.-M. Casini, Daquin, Charpentier, M. Le Bègue, G. Jullien, Soriano, Martini, L. Marchand, G. Diruta, C. Malvezio, F. Maschera, A. Banchieri, A. Mortaro, C. Erbach, G. Brignoli, Vecchio, Gigault, Froberger, Tresti, Bianciardi, B. Morello, C. de Rore, V. dal Pozzo, N. Bruhers, Dobenecker, d'Anglebert. C. Balbastre, D. Zipoli, J.-F. Alberti, Dr T.-A. Arne, J.-L. Krebs, Kirnberger, J. Speth, Zachau, M.-R. Coelho, etc., etc.

On souscrit : chez M. A. Guilmant, 62, rue de Clichy, et aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de la Tombelle ; M. André Pirro ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
ouvrant le 15 octobre prochain.

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année No 7 Juillet 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Fondée à Paris, 15, rue Stanislas
(95, boulevard Montparnasse)

DIRECTION

M. Alexandre Guilmant, Président de la *Schola Cantorum*, Directeur des Études de l'orgue;
M. l'abbé Vigourel, Directeur des Études grégoriennes;
M. Vincent d'Indy, Directeur des Études de contrepoint et de composition;
M. Charles Bordes, Directeur des Études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme;
M. André Pirro, Bibliothécaire de l'École, Directeur des Études historiques.

PROGRAMME DES COURS

1° Les **Cours gratuits** du soir comprendront les classes populaires de *Solfège*, de *Chant grégorien*, de *Clavier* et d'*Ensemble vocal*. Ils sont destinés 1° à préparer des sujets pour l'Ecole supérieure où des *Bourses* seront instituées; 2° à former des chantres pour les paroisses, en donnant à l'artisan, en dehors de son métier manuel, une instruction musicale lui permettant d'augmenter les ressources de la famille.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour assurer à la *Schola* des élèves *assidus et sérieux*. L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non *pour flâner*. D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite*.

2° Les **Cours supérieurs payants** comprendront des cours de *Chant grégorien*, d'*Orgue*, de *Solfege supérieur*, d'*Harmonie* et de *Composition*, d'*Ensemble vocal* et de *Rythme*, etc.

Voici la liste de ces cours et les noms des professeurs qui ont bien voulu s'en charger :

CHANT GRÉGORIEN. — Directeur des Études : M. l'abbé Vigourel, Directeur du Chant au Séminaire Saint-Sulpice;

Classe élémentaire : M. Schilling.

ORGUE. — Classe supérieure : M. Alex. Guilmant, organiste de la Trinité.

Classe élémentaire : M. André Pirro.

CONTREPOINT et COMPOSITION. — M. Vincent d'Indy, compositeur de musique.

Classe d'Harmonie : M. F. de la Tombelle, compositeur de musique.

ENSEMBLE VOCAL, EXPRESSION et RYTHME. — M. Ch. Bordes, Directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais*.

Classe de Solfège vocal (solmisation, pose et gymnastique de la voix) : M. G. de Boisjoslin.

ETUDES HISTORIQUES, PALÉOGRAPHIE MUSICALE, etc. — M. A. Pirro.

L'étude élémentaire du latin pour l'intelligence des textes liturgiques aura sa place dans le programme des cours.

Conférences. — CHANT GRÉGORIEN. — R. P. Dom Pothier.
LITURGIE. — R. P. Dom Andoyer.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. — M. Bourgault-Ducoudray.

* * *

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves*, les classes faites par les professeurs seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'Ecole.

Les *moniteurs* seront aussi chargés en partie des *cours populaires* du soir.

Le prix de la pension mensuelle pour les **Cours supérieurs** est fixé à 50 francs et donne droit à tous les cours et conférences.

La pension annuelle (8 mois d'exercice) est fixée à 300 francs.

Quelques *Bourses* seront instituées au prix de 200 francs.

L'ouverture réglementaire des cours aura lieu le **15 octobre prochain.** On peut dès maintenant se faire inscrire en écrivant à M. Alex. Guilmant, président de la *Schola Cantorum*, ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas.

L'Ecole étant un externat, la *Schola* offre aux familles de province, qui voudraient lui envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille*, principalement sur celles dirigées par les Chers Frères des Ecoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation donnant aux parents les plus sûres garanties.

Le Comité :

Alexandre GUILMANT, *Président*, — BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Vice-Président*, — Prince de POLIGNAC, — Vincent d'INDY, *Trésorier*, — F. de la TOMBELLE, — G. de BOISJOSLIN, Ch. BORDES, *Secrétaires*.

Le Chant Populaire

RECUEILS DE MOTETS, LITANIES, CANTIQUES, ETC.

à l'usage des Séminaires, Maisons d'éducation, Patronages et Confréries

---

Sollicité par plusieurs de ses sociétaires, et pour obéir au désir exprimé par les Assises de Niort, le Comité de la *Schola* a décidé de compléter l'ensemble déjà si important de ses publications en cours d'exécution par une collection nouvelle, spécialement conçue en vue des chœurs modestes, séminaires, pensionnats, patronages et confréries. Cette nouvelle publication aura pour titre : **LE CHANT POPULAIRE,** et comprendra plusieurs fascicules de messes harmonisées, de pièces grégoriennes en notation moderne, de motets à voix égales et inégales, et surtout de **cantiques** vraiment religieux et populaires. Chaque fascicule formera une *plaquette* indépendante brochée avec couverture en couleur, de 20 à 25 pages environ, format in-16 raisin. Le prix de la souscription à chacune d'elles sera de **30 centimes.** Les plaquettes étant mises en vente au prix de **50 centimes,** on a donc tout avantage à souscrire. On souscrit à l'**ensemble des fascicules,** dont le nombre n'excédera pas **dix par an,** soit un déboursé de **3 francs par an** au maximum, pour les dix fascicules publiés s'il y a lieu. Aucune *périodicité* ne peut être réclamée par le souscripteur, qui n'est tenu à payer sa souscription que fragmentairement, c'est-à-dire en adressant à la SCHOLA *30 centimes* en timbres-poste, *plus 5 centimes* pour le port, au reçu de chacune des plaquettes.

N. B. — Il sera fait aussi des opuscules de cantiques populaires en usage, mais seulement de cantiques refondus d'après les exigences de la stricte prosodie et du bon goût. La *Schola* publiera également des recueils locaux à l'usage de ses *Sociétés régionales,* contenant des pièces choisies (en latin) empruntées à des liturgies locales disparues et des cantiques en langue vulgaire, voire même en patois, dignes d'être conservés. Ces publications s'adresseront donc aussi bien aux confréries et patronages de ces régions qu'aux érudits et aux folk-loristes. — Le premier opuscule de ce genre sera un **choix de Cantiques Basques** recueillis au cours de sa mission et publiés par M. Ch. Bordes.

On souscrit : chez M. A. Guilmant, 62, rue de Clichy, et aux bureaux de la *Schola,* 15, rue Stanislas.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de la Tombelle ; M. André Pirro ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique
(La Tribune de Saint-Gervais)
Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition
Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse
Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques
Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique
Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
ouvrant le 15 octobre prochain.

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 8 | Août 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes







BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Fondée à Paris, 15, rue Stanislas
(95, boulevard Montparnasse)

DIRECTION

M. Alexandre GUILMANT, Président de la *Schola Cantorum*, Directeur des études de l'orgue;
M. l'abbé VIGOUREL, Directeur des Études grégoriennes;
M. Vincent d'INDY, Directeur des Études de contrepoint et de composition;
M. Charles BORDES, Directeur des Études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme;
M. André PIRRO, Bibliothécaire de l'École, Directeur des Études historiques.

PROGRAMME DES COURS

1° Les **Cours gratuits** du soir comprendront les classes populaires de *Solfège*, de *Chant grégorien*, de *Clavier* et d'*Ensemble vocal*. Ils sont destinés 1° à préparer des sujets pour l'Ecole supérieure où des *Bourses* seront instituées; 2° à former des chantres pour les paroisses, en donnant à l'artisan, en dehors de son métier manuel, une instruction musicale lui permettant d'augmenter les ressources de la famille.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour assurer à la *Schola* des élèves *assidus et sérieux*. L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non *pour flâner*. D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite.*

2° Les **Cours supérieurs payants** comprendront des cours de *Chant grégorien*, d'*Orgue*, de *Solfège supérieur*, d'*Harmonie* et de *Composition*, d'*Ensemble vocal* et de *Rythme*, etc.

Voici la liste de ces cours et les noms des professeurs qui ont bien voulu s'en charger :

CHANT GRÉGORIEN. — Directeur des Études : M. l'abbé VIGOUREL, Directeur du Chant au Séminaire Saint-Sulpice;

Classe élémentaire : M. SCHILLING.

ORGUE. — Classe supérieure : M. Alex. GUILMANT, organiste de la Trinité.

Classe élémentaire : M. André PIRRO.

CONTREPOINT et COMPOSITION. — M. Vincent d'INDY, compositeur de musique.

Classe d'Harmonie : M. F. DE LA TOMBELLE, compositeur de musique.

ENSEMBLE VOCAL, EXPRESSION et RYTHME. — M. Ch. BORDES, Directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais*.

Classe de Solfège vocal (solmisation, pose et gymnastique de la voix) : M. G. de BOISJOSLIN.

ETUDES HISTORIQUES, PALÉOGRAPHIE MUSICALE, etc. — M. A. PIRRO.

L'étude élémentaire du latin pour l'intelligence des textes liturgiques aura sa place dans le programme des cours.

Conférences. — CHANT GRÉGORIEN. — R. P. Dom POTHIER.
LITURGIE. — R. P. Dom ANDOYER.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

***

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves*, les classes faites par les professeurs seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'Ecole.

Les *moniteurs* seront aussi chargés en partie des *cours populaires* du soir.

Le prix de la pension mensuelle pour les **Cours supérieurs** est fixé à 50 francs et donne droit à tous les cours et conférences.

La pension annuelle (8 mois d'exercice) est fixée à 300 francs.

Quelques *Bourses* seront instituées au prix de 200 francs.

L'ouverture réglementaire des cours aura lieu le **15 octobre prochain.** On peut dès maintenant se faire inscrire en écrivant à M. Alex. Guilmant, président de la *Schola Cantorum*, ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas.

L'Ecole étant un externat, la *Schola* offre aux familles de province, qui voudraient lui envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille*, principalement sur celles dirigées par les Chers Frères des Ecoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation donnant aux parents les plus sûres garanties.

Le Comité :

ALEXANDRE GUILMANT, *Président*, — BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Vice-Président*, — Prince DE POLIGNAC, — VINCENT D'INDY, *Trésorier*, — F. DE LA TOMBELLE, — G. DE BOISJOSLIN, CH. BORDES, *Secrétaires*.

Le Chant Populaire

RECUEILS DE MOTETS, LITANIES, CANTIQUES, ETC.

à l'usage des Séminaires, Maisons d'éducation, Patronages et Confréries

Sollicité par plusieurs de ses sociétaires, et pour obéir au désir exprimé par les Assises de Niort, le Comité de la *Schola* a décidé de compléter l'ensemble déjà si important de ses publications en cours d'exécution par une collection nouvelle, spécialement conçue en vue des chœurs modestes, séminaires, pensionnats, patronages et confréries. Cette nouvelle publication aura pour titre : **LE CHANT POPULAIRE,** et comprendra plusieurs fascicules de messes harmonisées, de pièces grégoriennes en notation moderne, de motets à voix égales et inégales, et surtout de **cantiques** vraiment religieux et populaires. Chaque fascicule formera une *plaquette* indépendante brochée avec couverture en couleur, de 20 à 25 pages environ, format in-16 raisin. Le prix de la souscription à chacune d'elles sera de **30 centimes.** Les plaquettes étant mises en vente au prix de **50 centimes,** on a donc tout avantage à souscrire. On souscrit à l'**ensemble des fascicules,** dont le nombre n'excédera pas **dix par an,** soit un déboursé de **3 francs par an** au maximum, pour les dix fascicules publiés s'il y a lieu. Aucune *périodicité* ne peut être réclamée par le souscripteur, qui n'est tenu à payer sa souscription que fragmentairement, c'est-à-dire en adressant à la SCHOLA *30 centimes* en timbres-poste, *plus 5 centimes* pour le port, au reçu de chacune des plaquettes.

N. B. — Il sera fait aussi des opuscules de cantiques populaires en usage, mais seulement de cantiques refondus d'après les exigences de la stricte prosodie et du bon goût. La *Schola* publiera également des recueils locaux à l'usage de ses *Sociétés régionales,* contenant des pièces choisies (en latin) empruntées à des liturgies locales disparues et des cantiques en langue vulgaire, voire même en patois, dignes d'être conservés. Ces publications s'adresseront donc aussi bien aux confréries et patronages de ces régions qu'aux érudits et aux folk-loristes. — Le premier opuscule de ce genre sera un **choix de Cantiques Basques** recueillis au cours de sa mission et publiés par M. Ch. Bordes.

On souscrit : chez M. A. Guilmant, 62, rue de Clichy, et aux bureaux de la *Schola,* 15, rue Stanislas.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° *Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.*

2° *La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.*

3° *La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.*

4° *L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.*

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de la Tombelle ; M. André Pirro ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
ouvrant le 15 octobre prochain.

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année — No 9 — Septembre 1896.

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Fondée à Paris, 15, rue Stanislas
(95, boulevard Montparnasse)

DIRECTION

M. Alexandre Guilmant, Président de la *Schola Cantorum*, Directeur des études de l'orgue;
M. l'abbé Vigourel, Directeur des Études grégoriennes;
M. Vincent d'Indy, Directeur des Études de contrepoint et de composition;
M. Charles Bordes, Directeur des Études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme;
M. André Pirro, Bibliothécaire de l'École, Directeur des Études historiques.

PROGRAMME DES COURS

1° Les **Cours gratuits** du soir comprendront les classes populaires de *Solfège*, de *Chant grégorien*, de *Clavier* et d'*Ensemble vocal*. Ils sont destinés 1° à préparer des sujets pour l'Ecole supérieure où des *Bourses* seront instituées; 2° à former des chantres pour les paroisses, en donnant à l'artisan, en dehors de son métier manuel, une instruction musicale lui permettant d'augmenter les ressources de la famille.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour assurer à la *Schola* des élèves *assidus et sérieux*. L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non *pour flâner*. D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite*.

2° Les **Cours supérieurs payants** comprendront des cours de *Chant grégorien*, d'*Orgue*, de *Solfege supérieur*, d'*Harmonie* et de *Composition*, d'*Ensemble vocal* et de *Rythme*, etc.

Voici la liste de ces cours et les noms des professeurs qui ont bien voulu s'en charger :

CHANT GRÉGORIEN. — Directeur des Études : M. l'abbé Vigourel, Directeur du Chant au Séminaire Saint-Sulpice;

Classe élémentaire : M. Schilling.

ORGUE. — Classe supérieure : M. Alex. Guilmant, organiste de la Trinité.

Classe élémentaire : M. André Pirro.

CONTREPOINT et COMPOSITION. — M. Vincent d'Indy, compositeur de musique.

Classe d'Harmonie : M. F. de la Tombelle, compositeur de musique.

ENSEMBLE VOCAL, EXPRESSION et RYTHME. — M. Ch. Bordes, Directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais*.

Classe de Solfège vocal (solmisation, pose et gymnastique de la voix) : M. G. de Boisjoslin.

ETUDES HISTORIQUES, PALÉOGRAPHIE MUSICALE, etc. — M. A. Pirro.

L'étude élémentaire du latin pour l'intelligence des textes liturgiques aura sa place dans le programme des cours.

Conférences. — CHANT GRÉGORIEN. — R. P. Dom Pothier.
LITURGIE. — R. P. Dom Andoyer.
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. — M. Bourgault-Ducoudray.

***

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves*, les classes faites par les professeurs seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'École.

Les *moniteurs* seront aussi chargés en partie des *cours populaires* du soir.

Le prix de la pension mensuelle pour les **Cours supérieurs** est fixé à 50 francs et donne droit à tous les cours et conférences.

La pension annuelle (8 mois d'exercice) est fixée à 300 francs.

Quelques *Bourses* seront instituées au prix de 200 francs.

L'ouverture réglementaire des cours aura lieu le **15 octobre prochain.** On peut dès maintenant se faire inscrire en écrivant à M. Alex. Guilmant, président de la *Schola Cantorum*, ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas.

L'Ecole étant un externat, la *Schola* offre aux familles de province, qui voudraient lui envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille*, principalement sur celles dirigées par les Chers Frères des Ecoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation donnant aux parents les plus sûres garanties.

Le Comité :

Alexandre GUILMANT, *Président*, — BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Vice-Président*, — Prince de POLIGNAC, — Vincent d'INDY, *Trésorier*, — F. de la TOMBELLE, — G. de BOISJOSLIN, Ch. BORDES, *Secrétaires*.

Le Chant Populaire

RECUEILS DE MOTETS, LITANIES, CANTIQUES, ETC.

à l'usage des Séminaires, Maisons d'éducation, Patronages et Confréries

---

Sollicité par plusieurs de ses sociétaires, et pour obéir au désir exprimé par les Assises de Niort, le Comité de la *Schola* a décidé de compléter l'ensemble déjà si important de ses publications en cours d'exécution par une collection nouvelle, spécialement conçue en vue des chœurs modestes, séminaires, pensionnats, patronages et confréries. Cette nouvelle publication aura pour titre : **LE CHANT POPULAIRE,** et comprendra plusieurs fascicules de messes harmonisées, de pièces grégoriennes en notation moderne, de motets à voix égales et inégales, et surtout de **cantiques** vraiment religieux et populaires. Chaque fascicule formera une *plaquette* indépendante brochée avec couverture en couleur, de 20 à 25 pages environ, format in-16 raisin. Le prix de la souscription à chacune d'elles sera de **30 centimes**. Les plaquettes étant mises en vente au prix de **50 centimes,** on a donc tout avantage à souscrire. On souscrit à l'**ensemble des fascicules,** dont le nombre n'excédera pas **dix par an,** soit un débours de **3 francs par an** au maximum, pour les dix fascicules publiés s'il y a lieu. Aucune *périodicité* ne peut être réclamée par le souscripteur, qui n'est tenu à payer sa souscription que fragmentairement, c'est-à-dire en adressant à la SCHOLA *30 centimes* en timbres-poste, *plus 5 centimes* pour le port, au reçu de chacune des plaquettes.

N. B. — Il sera fait aussi des opuscules de cantiques populaires en usage, mais seulement de cantiques refondus d'après les exigences de la stricte prosodie et du bon goût. La *Schola* publiera également des recueils locaux à l'usage de ses *Sociétés régionales,* contenant des pièces choisies (en latin) empruntées à des liturgies locales disparues et des cantiques en langue vulgaire, voire même en patois, dignes d'être conservés. Ces publications s'adresseront donc aussi bien aux confréries et patronages de ces régions qu'aux érudits et aux folk-loristes. — Le premier opuscule de ce genre sera un **choix de Cantiques Basques** recueillis au cours de sa mission et publiés par M. Ch. Bordes.

On souscrit : chez M. A. Guilmant, 62, rue de Clichy, et aux bureaux de la *Schola,* 15, rue Stanislas.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs,* avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs,* versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de la Tombelle ; M. André Pirro ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique
(La Tribune de Saint-Gervais)
Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition
Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse
Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques
Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique
Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,
Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
ouvrant le 15 octobre prochain.

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 10 | Octobre 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes







BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE

ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas

(95, boulevard Montparnasse)

DIRECTION

M. Alexandre GUILMANT, Président de la *Schola Cantorum*, Directeur des études de l'orgue;
M. l'abbé VIGOUREL, Directeur des études grégoriennes;
M. Vincent d'INDY, Directeur des études de contrepoint et de composition;
M. Charles BORDES, Directeur des études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme;
M. André PIRRO, Bibliothécaire de l'École, Directeur des études historiques.

PROGRAMME DES COURS

COURS SUPÉRIEURS

CHANT GRÉGORIEN

Une classe par semaine : le jeudi, à 3 h. — M. l'abbé VIGOUREL et M. SCHILLING.
Deux répétitions par semaine : le mardi, à 10 heures, et le vendredi, à 8 heures 1/2 du soir. — M. SCHILLING.

ORGUE et IMPROVISATION

Deux classes par semaine : le mardi et le vendredi, à 4 h. 1/2. — M. GUILMANT.

CLAVIER

Deux classes par semaine : le mercredi et le samedi, à 10 heures. — M. A. PIRRO.

CONTREPOINT et COMPOSITION

Deux classes par semaine : le mercredi et le samedi, à 4 h. 1/2. — M. V. D'INDY.

HARMONIE

Deux classes par semaine : le lundi et le jeudi, à 10 heures. — M. DE LA TOMBELLE.

EXPRESSION et RYTHME

Un cours par semaine : le lundi, à 4 h. 1/2. — M. MATHIS LUSSY.

ENSEMBLE et SOLFÈGE VOCAL

Deux cours par semaine : le vendredi, à 10 heures du matin, et le mercredi, à 8 h. 1/2 du soir. — M. CH. BORDES.

CHANT (Pose et gymnastique de la voix)

Un cours par semaine : le jeudi, à 5 h. — M. HETTICH.

ÉTUDES SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Une conférence par semaine : le lundi, à 8 h. 1/2 du soir. — M. PIRRO.

La soirée du jeudi sera, en outre, consacrée à des conférences sur le chant grégorien, la liturgie, l'histoire de la musique, l'acoustique, et à des auditions d'œuvres d'auteurs anciens et modernes, avec le concours d'artistes.

CONFÉRENCIERS

Chant grégorien : R. P. Dom Pothier. — *Liturgie* : R. P. Dom Andoyer.
Histoire de la musique : M. Bourgault-Ducoudray.
Acoustique, Facture d'instruments, etc. : M. A. Dupaigne.

*
* *

Le but de la *Schola* étant de former des *maîtres* aussi bien que des *élèves,* les classes faites par les professeurs seront toujours précédées d'une *étude préparatoire* dirigée par un *moniteur* choisi par le maître et assisté du surveillant de l'Ecole.

Le prix de la pension mensuelle pour les **Cours supérieurs** est fixé à 50 francs et donne droit à tous les cours et conférences.

La pension annuelle (8 mois d'exercice) est fixée à 300 francs.

Un certain nombre de *Bourses* seront instituées au prix de 200 francs.

Les cours supérieurs d'orgue et de composition, ont été fixés à 4 h. 1/2, pour en permettre l'accès aux jeunes gens appartenant à des bureaux ou aux écoles du gouvernement, et désireux d'exercer plus particulièrement les fonctions de maître de chapelle ou d'organiste pratique.

L'Ecole étant un externat, la *Schola* offre aux familles de province, qui voudraient lui envoyer des enfants et des jeunes gens, tous les renseignements nécessaires sur diverses *Maisons de famille,* principalement sur celles dirigées par les Chers Frères des Ecoles chrétiennes, fréquentées par tant d'étudiants catholiques, qui y trouvent, avec les distractions permises, une surveillance, un régime, une éducation, donnant aux parents les plus sûres garanties.

COURS POPULAIRES ET GRATUITS DU SOIR

Solfège vocal. — Un cours par semaine : le samedi, à 8 h. 1/2 du soir.
Chant grégorien. — Un cours par semaine : le vendredi, à 8 h. 1/2 du soir.
Clavier (Orgue ou Piano). — Un cours par semaine : le mardi, à 8 h. 1/2 du soir.
Ensemble vocal. — Un cours par semaine : le mercredi, à 8 h. 1/2 du soir.
Histoire de la Musique. — Un cours par semaine : le lundi, à 8 h. 1/2 du soir.

Ne seront admis aux conférences du jeudi soir que les élèves studieux et jugés dignes d'y assister.

Les cours du soir sont particulièrement institués : 1° pour former des sujets pour l'Ecole supérieure et des boursiers ; 2° pour créer des chantres et des organistes modestes pour les paroisses, en donnant à l'artisan, en dehors de son métier manuel, une instruction musicale lui permettant d'augmenter les ressources de la famille.

Un droit de *1 franc par mois* sera réclamé à l'élève pour l'éclairage et le chauffage des salles, surtout pour assurer à la *Schola* des élèves *assidus et sérieux.* L'élève qui a donné une somme, si faible qu'elle soit, vient *pour travailler* et non *pour flâner.* D'ailleurs, le remboursement de la cotisation mensuelle sera accordé à l'élève à la fin de chaque année, mais seulement comme *récompense de son travail régulier et de sa bonne conduite.*

Pour les inscriptions, s'adresser directement à M. Alex. GUILMANT, Président de la « Schola Cantorum », ou à MM. les Secrétaires, 15, rue Stanislas, à Paris.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

LA SOCIÉTÉ SE COMPOSE DE :

1° MEMBRES D'HONNEUR, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° MEMBRES DONATEURS, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° MEMBRES SOCIÉTAIRES, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la SCHOLA CANTORUM reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. GUILMANT ; M. le prince de POLIGNAC ; M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ; M. F. DE LA TOMBELLE ; M. ANDRÉ PIRRO ;
Trésorier : M. Vincent D'INDY ; *Secrétaires :* MM. DE BOISJOSLIN et Ch. BORDES.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | No 11 | Novembre 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes







BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

Alfred Mame et Fils, Éditeurs à Tours

LITURGIE ROMAINE

Editions françaises en vente chez tous les libraires et chez les éditeurs, à Tours

MISSALE ROMANUM

Ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum ; S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum ; Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum ; editio accuratissima, novis Missis ex indulto apostolico concessis aucta.

Splendide édition illustrée in-folio, mesurant 36 × 28. — Texte noir et rouge ; encadrement des pages et 610 gravures dans le texte, d'après les dessins de L. Hallez et Leniept ; une gravure sur acier, d'après L. Hallez. — Broché : **31** fr.

Édition in-4° imprimée en noir, mesurant 33 × 25, ornée d'une gravure sur acier. — Broché : **11** fr.

Édition petit in-4°, mesurant 28 × 19, imprimée en noir et rouge, ornée d'une gravure sur acier. — Broché : **11** fr.

BREVIARIUM ROMANUM

Nouvelle édition en 2 volumes in-16, mesurant 16 × 10, tirée en noir et rouge sur papier indien teinté, spécialement fabriqué, très mince et très solide sans être transparent. — Broché : **17** fr.

Chacun des volumes, d'environ 1700 pages, ne pèse, relié, que 550 grammes et ne mesure que 3 centimètres d'épaisseur. Les caractères, gravés sur nos indications, sont nets, gras, très lisibles et très élégants. Un encadrement rouge, de nombreuses frises, des lettrines d'un goût sévère, ornent le texte sans le surcharger.

Cette édition est ornée de quatre sujets hors texte, d'après les grands maîtres, tirés en héliogravure.

MM. les Ecclésiastiques nous sauront gré surtout d'avoir évité le plus possible les renvois, et de leur présenter ainsi un bréviaire véritablement pratique.

Le texte a été revu et approuvé par la Sacrée Congrégation des Rites.

Nouvelle édition en 4 volumes in-12, mesurant 18 × 10, imprimée en noir et rouge sur papier indien, très mince, opaque et très solide (chaque volume ne pèse, relié, que 500 grammes et ne mesure que 2 centimètres d'épaisseur). — Texte encadré d'un filet rouge ; chaque volume est orné d'une gravure sur acier. — Broché : **25** fr.

HORÆ DIURNÆ

Breviarii Romani, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti ; S. Pii V Pontificis Maximi jussu editi ; Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recogniti.

Éditions de 1895, revues avec le plus grand soin, approuvées par la Sacrée Congrégation des Rites, et contenant tous les derniers offices concédés.

Édition in-32 raisin, imprimée en noir et rouge sur papier de Chine. — Un volume mesurant 12 × 8, orné d'une gravure sur acier. — Broché : **2** fr. **50**.

Édition in-18, gros caractères. — Un volume imprimé en noir et rouge, sur papier de Chine, mesurant 15 × 9, orné d'une gravure sur acier. — Broché : **3** fr.

RITUALE ROMANUM

Un volume in-16, mesurant 16 × 10. — Edition avec chant, ornée d'un filet rouge et d'un grand nombre de vignettes, imprimée en noir et rouge, caractères très lisibles. — Broché : **2** fr. **50** ; basane noire, filets et chiffre à froid, tr. jaspée, **4** fr. ; chagrin noir, ornements à froid, tr. dorée, **5** fr. **50**.

La même édition, sur papier indien. — Volume de poche, très mince, très léger, très portatif. — Broché, **3** fr. **50** ; chagrin noir, ornements à froid, tr. dorée, **6** fr. **50** ; chagrin 1er choix, noir, reliure molle, tr. dorée, **9** fr.

DE IMITATIONE CHRISTI LIBRI QUATUOR, in-32 carré, mesurant 10 × 7 ; jolie édition perle, augmentée de la Messe et des Vêpres du Dimanche.

MANUALE CHRISTIANUM, in quo continentur : 1° Novum Jesu Christi Testamentum Vulgatæ editionis juxta exemplar Vaticanum ; — 2° Officium parvum B. M. Virginis ; — 3° De Imitatione Christi libri quatuor. — Livre de poche. Edition in-32 petit carré, mesurant 10 × 7, ornée d'une gravure sur acier et d'un encadrement rouge.

Les éditions de livres liturgiques de la maison Mame se sont toujours fait remarquer par la correction de leurs textes, collationnés sur les éditions officielles de Rome, par le choix des caractères, tous parfaitement lisibles, par la solidité du papier, par la régularité du tirage, et enfin par la modération de leurs prix. — Celles qui sont imprimées en noir et rouge se distinguent par la précision du repérage des rubriques et par leur impression bien suivie dans un ton vif et uniforme. — Toutes ces éditions, revues avec le plus grand soin, *sont approuvées par la Sacrée Congrégation des Rites, renferment tous les derniers offices concédés, et sont conformes aux éditions typiques.*

Nous nous chargeons d'adapter à nos éditions, en toutes reliures et sans aucune augmentation de prix, les Propres diocésains qui nous sont adressés. L'exécution de ces reliures demande environ un mois.

Le Chant Populaire

RECUEILS DE MOTETS, LITANIES, CANTIQUES, ETC.

à l'usage des Séminaires, Maisons d'éducation, Patronages et Confréries

Sollicité par plusieurs de ses sociétaires, et pour obéir au désir exprimé par les Assises de Niort, le Comité de la *Schola* a décidé de compléter l'ensemble déjà si important de ses publications en cours d'exécution par une collection nouvelle, spécialement conçue en vue des chœurs modestes, séminaires, pensionnats, patronages et confréries. Cette nouvelle publication aura pour titre : **LE CHANT POPULAIRE,** et comprendra plusieurs fascicules de messes harmonisées, de pièces grégoriennes en notation moderne, de motets à voix égales et inégales, et surtout de **cantiques** vraiment religieux et populaires. Chaque fascicule formera une *plaquette* indépendante brochée avec couverture en couleur, de 20 à 25 pages environ, format in-16 raisin. Le prix de la souscription à chacune d'elles sera de **30 centimes.** Les plaquettes étant mises en vente au prix de **50 centimes,** on a donc tout avantage à souscrire. On souscrit à l'**ensemble des fascicules,** dont le nombre n'excédera pas **dix par an,** soit un débours de **3 francs par an** au maximum, pour les dix fascicules publiés s'il y a lieu. Aucune *périodicité* ne peut être réclamée par le souscripteur, qui n'est tenu à payer sa souscription que fragmentairement, c'est-à-dire en adressant à la SCHOLA *30 centimes* en timbres-poste, *plus 5 centimes* pour le port, au reçu de chacune des plaquettes.

N. B. — Il sera fait aussi des opuscules de cantiques populaires en usage, mais seulement de cantiques refondus d'après les exigences de la stricte prosodie et du bon goût. La *Schola* publiera également des recueils locaux à l'usage de ses *Sociétés régionales,* contenant des pièces choisies (en latin) empruntées à des liturgies locales disparues et des cantiques en langue vulgaire, voire même en patois, dignes d'être conservés. Ces publications s'adresseront donc aussi bien aux confréries et patronages de ces régions qu'aux érudits et aux folk-loristes. — Le premier opuscule de ce genre sera un **choix de Cantiques Basques** recueillis au cours de sa mission et publiés par M. Ch. Bordes.

On souscrit : chez M. A. Guilmant, 62, rue de Clichy, et aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

LA SOCIÉTÉ SE COMPOSE DE :

1° MEMBRES D'HONNEUR, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;

2° MEMBRES DONATEURS, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;

3° MEMBRES SOCIÉTAIRES, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la SCHOLA CANTORUM reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. GUILMANT ; M. le prince de POLIGNAC ; M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ; M. F. DE LA TOMBELLE ; M. ANDRÉ PIRRO ;

Trésorier : M. Vincent D'INDY ; *Secrétaires :* MM. DE BOISJOSLIN et Ch. BORDES.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique

(La Tribune de Saint-Gervais)

Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).

Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition

Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse

Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques

Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique

Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2e Année | N° 12 | Décembre 1896

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

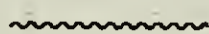
BULLETIN MENSUEL

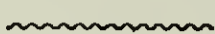
DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes







BUREAUX

15, rue Stanislas, 15

(anciennement, 2, rue François-Miron)

PARIS

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de la Tombelle ; M. André Pirro ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique
(La Tribune de Saint-Gervais)
Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition
Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse
Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques
Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique
Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)

(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

W



